Fotogramas

CUADERNOS DE CINE

PVP 5,5 €

8 413042 882701 00005

Y HOLLYWOOD COGIO SU FUSIL

UN SIGLO DE CINE BÉLICO

Y HOLLYWOOD COGIÓ SU FUSIL

CUADERNOS DE CINE FOTOGRAMAS

Directora Editorial: Elisenda Nadal.

Título: Y Hollywood cogió su fusil.
Un siglo de cine bélico.
Coordinador: Sergi Sánchez.
Colaboradores: Jordi Batlle Caminal, Philipp
Engel, Nando Salvà, Manuel Yáñez Murillo.

Fotos: Archivo Fotogramas.
© Comunicación y Publicaciones, S.A., 2006.

Edita: Comunicación y Publicaciones, S.A.
Gran Via de les Corts Catalanes, 133
08014 Barcelona.

Fotomecánica: Digital Screen.
Impresión: Printer Industria Gráfica.
Sant Vicenç dels Horts.

Depósito legal: B. 48016-2004

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

ÍNDICE

→ **La batalla del fin del mundo.** Introducción al cine bélico 8

→ **Guerra y paz.** "Sin novedad en el frente", "Objetivo Birmania", "Casco de acero", "El puente sobre el río Kwai", "Senderos de gloria", "El día más largo", "Los cañones de Navarone", "Apocalypse Now", "La chaqueta metálica", "Salvar al soldado Ryan". 12

→ **Disparos desde el silencio.** Cine bélico de la etapa muda. 34

→ **Tierra, mar y aire.** Tanques, acorazados y bombarderos: la iconografía del género. 38

→ **El cine en guerra.** Las guerras más significativas del siglo XX a través del séptimo arte. 46

→ **El nacimiento de una pasión.** La Primera Guerra Mundial. 48

→ **Sangre española.** La Guerra Civil española. 54

→ **El mayor espectáculo del mundo.** La Segunda Guerra Mundial. 60

→ **La guerra gris.** La Guerra de Corea. 68

→ **El trauma vietnamita.** La Guerra del Vietnam. 72

→ **El síndrome del 11-S.** Guerras del siglo XXI. 76

→ **Las otras guerras.** Argelia, Somalia, El Salvador, Kurdistán... 80

→ **Disparos de realidad.** El documental bélico. 92

→ **De lo innombrable.** El holocausto en el cine. 98

→ **Desde la sombra.** Mujeres que esperan en la retaguardia. 104

→ **Corresponsales desde el infierno.** Reporteros de guerra. 110

→ **Paisajes del horror.** O lo que queda tras un bombardeo. 114

→ **El logotipo de la aniquilación.** El pánico nuclear. 120

→ **Secuelas bélicas.** Efectos secundarios de la guerra. 128

→ **Nombres propios.** Almirante Nimitz / Henry Fonda; Alvin C. York / Gary Cooper; Emiliano Zapata / Marlon Brando; Franco / Juan Diego; General MacArthur / Gregory Peck; General Patton / George C. Scott; Hitler / Bruno Ganz; Mariscal Rommel / James Mason; Ron Kovic / Tom Cruise; T. E. Lawrence / Peter O'Toole. 134

→ **Chicas guerreras.** Ellas también se alistan. 156

→ **Los perros (verdes) de la guerra.** El cine bélico se mezcla con otros géneros. 162

La batalla del fin del mundo

por Sergi Sánchez

La eterna espera

"Una vez que superas el primer trago amargo de convertirte en un borrego y empiezas a recuperar tu ego, algo que todo hombre necesita y debería tener, supongo que lo peor de todo es la espera. La pequeña espera y la gran espera. Esperar para comer, esperar el lavado de cerebro, esperar que pasen revista, esperar un permiso. Y luego la gran espera: esperar el correo, esperar que te digan adónde te enviarán, esperar que termine la guerra... y, naturalmente, la mayor espera de todas, esperar que te maten, o que no te maten." Así se describe el sentimiento del soldado de a pie Joe Foxhall mientras comparte guardia con Wesley Jackson en "Las aventuras de Wesley Jackson", novela que William Saroyan escribió por encargo del Ejército norteamericano a cambio de un largo permiso en Nueva York. Saroyan tuvo la oportunidad de librarse de ingresar en el Ejército cuando el escritor John Steinbeck se ofreció a interceder por él, moviendo contactos en las altas esferas militares. Pero al final rechazó su ayuda, como si supiera que iba a salir enriquecido de la experiencia, como si quisiera poner a prueba su confianza en el mundo. Y así, en 1944, escribió la primera novela antibelicista sobre la Segunda Guerra Mundial. Huelga decir que al Ejército, escandalizado, le faltó tiempo para retrasar su publicación, que llegó en 1946, cuando las fuerzas aliadas ya no necesitaban de ningún apoyo moral.

Este largo prólogo explica dos cosas: 1) Que el cine (y la literatura) bélico es un trozo de barro modelado a su antojo por la ideología (del mismo modo que sabemos que la historia casi siempre la escriben los vencedores), y 2) Que el mejor cine bélico es el que funciona a la contra. Atrapado entre las cuerdas del poder, el séptimo arte fue muy pronto reconocido como arma propagandística. Nacido pocos años antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, el cine se erigió en instrumento defensivo, en ráfaga de disparos venenosos para humillar al enemigo y reforzar la moral del aliado. Por el contrario, a medida que los frentes se alineaban en vencedores y vencidos y el conflicto llegaba a su fin, la distancia dejó espacio suficiente para que la denuncia saliera a la superficie y el cine se convirtiera en lo contrario de la propaganda, en agitador de conciencias adormecidas, en revelador automático de verdades. Conclusión: a cada época le corresponde un cine bélico, o lo que es lo mismo, siempre tenemos el cine bélico que nos merecemos. Tal vez por eso sorprende un proyecto de la ecuanimidad de "Banderas de nuestros padres" ("Flags of Our Fathers", 2006, Clint Eastwood), que retrata la batalla de Iwo Jima, a la espera del estreno, el año que viene, de "Letters from Iwo Jima", visión complementaria de la

NIÑOS EN LAS RUINAS

Imposible no recordar las imágenes de un niño deambulando por un Berlín en ruinas en "Alemania, año cero" ("Germania anno zero", 1948, Roberto Rossellini), acosado por el líder de una red de pederastas, convertido en asesino de su padre agonizante y finalmente empujado al suicidio por la culpa. Se pueden contar con los dedos de una mano los cineastas que han conseguido retratar la muerte de la infancia en tiempos de guerra. Uno de ellos, el René Clément de "Juegos prohibidos" ("Jeux interdits", 1952), (sobre estas líneas), logró hacerlo explicándonos cómo un par de niños escapaban del horror de la guerra construyendo su particular altar mortuorio, un cementerio de animales que se transformaba en su parque de juegos, su siniestra casa de muñecas. Allí encontraban la felicidad que la Segunda Guerra Mundial se había empeñado en quitarles. Allí, atascados en la liturgia de la muerte, se agarraban a una idea mórbida de la inocencia, esa inocencia perdida en una lucha sin moral, la que han librado los niños protagonistas de "La infancia de Iván" ("Ivanovo detstvo", 1962, Andrei Tarkovsky) y "Masacre. Ven y mira" ("Idi i smotri", 1985, Elem Klimov).

EL FUTURO ES PASADO
¿Podrían existir las calles apocalípticas tomadas por los tanques de la futurista "Hijos de los hombres" sin la foto emblemática de la victoria americana en Iwo Jima inmortalizada por "Banderas de nuestros padres"?

La guerra nunca termina
De izquierda a derecha y de arriba abajo, imágenes de "La patrulla perdida", "Masacre. Ven y mira", "Infierno en el Pacífico" y Lee Marvin y Samuel Fuller en el rodaje de "Uno rojo, división de choque".

contienda desde la perspectiva japonesa. Quizás ha llegado el momento de que el cine norteamericano reconozca que siempre hay dos modos de enfocar una guerra, y que ninguno de los dos bandos es poseedor de la verdad absoluta. A cinco años vista del 11-S, es posible que Eastwood, republicano convencido, haya querido ser objetivo y asumir culpas en un repentino ataque de fiebre políticamente correcta. Si miramos atrás sin ira, veremos que en 1970, en plena Guerra del Vietnam, Richard Fleischer intentó hacer algo parecido en "Tora! Tora! Tora!". Y no digamos John Boorman, que en "Infierno en el Pacífico" ("Hell in the Pacific", 1968) enfrentaba a un piloto norteamericano (Lee Marvin) y un militar japonés (Toshiro Mifune) en un paisaje único, dos robinsones obligados a convivir en una isla desierta olvidando las hostilidades de una Segunda Guerra Mundial que había minado su confianza en el ser humano.

Intermedio con moraleja

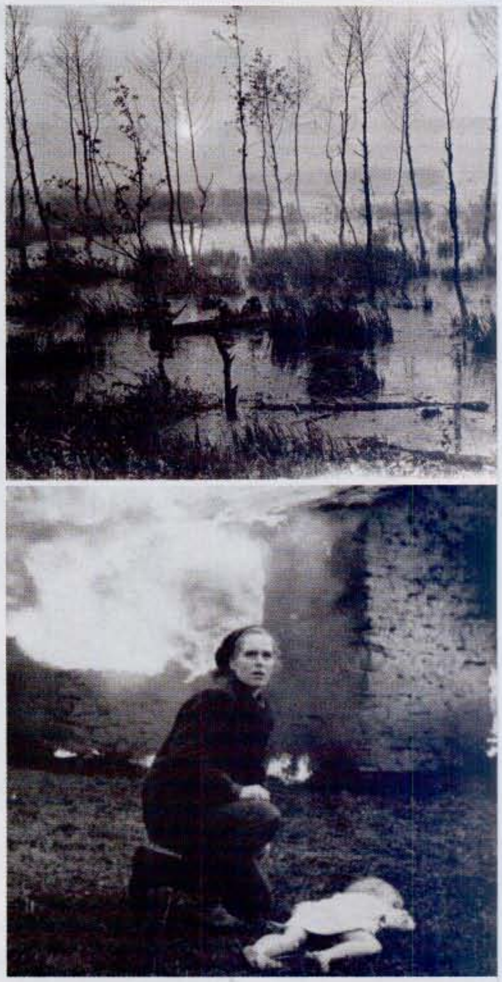
"Puede que un día tenga que matar a alguien para que no me mate él a mí, pero no será porque le odie." Con el rigor de Joe Foxhall inventado por Saroyan, con esa rectitud moral tenemos que enfrentarnos al cine bélico. Lo que significa que hay que desechar todo prejuicio ideológico: entendiendo la glorificación del fascismo como parte del inventivo discurso formal de "El triunfo de la voluntad" ("Triumph des Willens", 1935, Leni Riefensthal); olvidándonos de lo muy reaccionario que podía resultar el cine de John Ford o lo muy panfletario que era el cine de Eisenstein. Sólo así podremos distinguir el buen cine bélico del malo: sólo así disfrutaremos de "La patrulla perdida" ("The Lost Patrol", 1934, John Ford) y detestaremos "Boinas Verdes" ("The Green Berets", 1968, Ray Kellogg y John Wayne). Y el buen cine bélico parte de una máxima expuesta por Samuel Fuller en "Pierrot el loco" ("Pierrot le fou", 1965, Jean-Luc Godard), extensible al buen cine a secas: "Una película es como un campo de batalla, lleno de amor, odio, acción, violencia, muerte. En una palabra: emociones". ¿Existe una declaración de principios de mayor contundencia?

Alegorías que duelen

"Oponerse a una guerra cuando ya ha estallado es como oponerse a un huracán que arranca tu casa del suelo y la hace volar por el cielo para luego dejarla caer y que se haga pedazos contigo dentro. Pero un huracán es un acto de la naturaleza. Tal vez una guerra también lo sea, aún no lo sé. Pero yo tengo el presentimiento de que una guerra es un acto humano. Y no me gusta. Lo odio con todas mis fuerzas. Pero cuando su ira me atrapa no sé qué puedo hacer contra ella, salvo esperar salvarme, que es lo que estoy haciendo." Joe Foxhall se desesperaba esperando, como los soldados de "Jarhead" (2005, Sam Mendes), ansiosos por entrar en combate en un paisaje abstracto, que parece de otro planeta, luego eclipsado por el humo de los pozos de petróleo ardiendo. El paisaje puede ser alegórico, puede enfrentarnos a una atmósfera de guerra que flota en el aire. Algunas de las mejores películas bélicas prefieren evitar mostrarnos el conflicto cara a cara. Por ejemplo, en "La vergüenza" ("Skammen", 1968), realizada en la Europa revolucionaria del Mayo del 68, afectada por las protestas anti-Vietnam, Ingmar Bergman nos cuenta la historia de dos músicos asediados por la guerra civil. El conflicto es, también, una metáfora de la fragilidad del amor, o de cómo este se transforma en rabia bajo la presión del horror. Entonces se dibuja el paisaje de la traición, la desconfianza, la amnesia moral. Es el paisaje retrofuturista de "Hijos de los hombres" ("Children of Men", 2006, Alfonso Cuarón), película de ¿ciencia ficción? ambientada en 2027, cuando la humanidad ha perdido su capacidad para reproducirse. Las ciudades son devastadas por los terroristas, los inmigrantes son ganado marcado por el odio del Primer Mundo, las calles son poco menos que campos arrasados... En tiempos de paz –que significan paz sólo para Occidente: incluso en lo que convenimos llamar "período de entreguerras" hubo conflictos entre los países más pobres–, el cine bélico es apocalíptico: nos avisa de la locura que se cuece en las trincheras, retrata las consecuencias de la contienda como si fuera la peor de las pesadillas. Ahora que las guerras son virtuales u ocurren muy lejos de nuestra casa, el cine intenta averiguar cuál es la salida a un laberinto que parece realimentarse con cada gota de sangre derramada en nombre de la democracia de un imperialismo implacable y totalitarista.

¿Epílogo?

"El mundo es demasiado dulce para matar. Respirar sienta demasiado bien y ver es demasiado maravilloso. Los seres humanos no deben matarse. Deben esperar a que Dios se los lleve cuando llegue su hora." Con estas palabras de esperanza termina "Las aventuras de Wesley Jackson". Cuando Saroyan las escribió aún no habían explotado las bombas de Hiroshima y Nagasaki. El genocidio judío no tenía un censo, no había cifras concretas ni cadáveres palpables. No habían muerto cientos de miles de soldados en la Guerra del Vietnam. No habían caído las Torres Gemelas. Dentro de lo que cabe, aún era posible cierto grado de inocencia. Lo que está claro es que resulta muy difícil creer que Saroyan las suscribiera en este siglo XXI. Demasiado conocimiento de causa para seguir defendiéndolas en un mundo que parece apagarse en su propio caos.



Desolación en blanco y negro
Los claroscuros invernales de "La infancia de Iván" (arriba) riman con la angustia incendiada de "La vergüenza" (sobre estas líneas).

GUERRA Y PAZ

No hay una sin la otra. Bajo estos dos signos opuestos se mueven los grandes títulos del cine bélico. Detrás de la glorificación de la patria siempre está la búsqueda de la paz. Bajo el fragor de la batalla siempre existe la denuncia de los horrores de la guerra. El coraje del soldado raso se corresponde con su soledad en las trincheras. El éxito de la conquista deja una tropa de cadáveres a su paso. Desde el Lewis Milestone de "Sin novedad en el frente" hasta el Stanley Kubrick de "La chaqueta metálica", pasando por el Samuel Fuller de "Casco de acero" o el Francis Ford Coppola de "Apocalypse Now", las obras maestras del género han demostrado que, hablando en el idioma de la guerra, todos somos aprendices y todos somos víctimas. Los que se alistan contra su voluntad, los que enloquecen en su fervor victorioso, los que esperan y desesperan escuchando las noticias que llegan del otro lado de la tragedia, los que quieren desertar, los que vuelven soñando con todo lo que han perdido matando a gente que no conocían. He aquí diez títulos imprescindibles que hablan de las contradicciones morales del ser humano en el campo de batalla, hundidas hasta el fango de la desdicha. Arte de la guerra en beneficio de la paz.

por Manuel Yáñez Murillo

Colaborador de lujo
Maxwell Anderson, famoso escritor, poeta y dramaturgo, colaboró en la adaptación y redacción de los diálogos de "Sin novedad en el frente".

'SIN NOVEDAD EN EL FRENTE'

TÍTULO ORIGINAL: "All Quiet on the Western Front" (1930).
DIRECCIÓN: Lewis Milestone.
PRODUCCIÓN: Carl Laemmle Jr.
GUIÓN: Maxwell Anderson, George Abbott y Del Andrews, basado en la novela homónima de Erich Maria Remarque.
FOTOGRAFÍA: Arthur Edeson y Karl Freund (no acreditado).
MÚSICA: Sam Perry y Heinz Roemheld (no acreditados).
INTÉRPRETES: Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, George "Slim" Summerville, Arnold Lucy, Russell Gleason.
PREMIOS: Ganadora del Oscar a la Mejor Película y Director. Nominada a la Mejor Fotografía y Mejor Guión.

La historia del género es una colección de obras mayoritariamente antibelicistas. Ante la atrocidad del enfrentamiento armado, el cine, aliado con las demás artes, ha intentado dejar testimonio de su sinsentido. La alianza que ha dado un mayor número de aciertos es la formada por la literatura y el cine. En el ejercicio individual y directo de la escritura, muchos testigos de guerras han encontrado la forma de relatar la barbarie humana desatada en cuarteles y trincheras. Y el cine no ha tardado en tomar esas declaraciones de primera mano como punto de partida para sus ficciones. Basada en la novela homónima de Erich Maria Remarque, publicada en 1929 y considerada uno de los mayores alegatos antibelicistas del período de entreguerras, "Sin novedad en el frente" es un ejemplo de esta práctica. Los estudios Universal escogieron como director a Lewis Milestone, que realizó un filme de una crudeza y contundencia, tanto visual como moral, sobrecogedoras. De hecho, la película está considerada una de las más violentas de su tiempo, con muertes sangrientas bastante explícitas, algo posible gracias a que se estrenó antes de la aplicación del Production Code, que pretendía establecer los límites morales de lo que se podía mostrar en el cine de Hollywood.

Como un gran número de películas bélicas, "Sin novedad en el frente" bascula entre el retrato descarnado del fragor de la batalla, en este caso protagonizado por un grupo de jóvenes soldados alemanes durante la Primera Guerra Mundial, y la descripción, más minimalista, de la evolución psicológica de los protagonistas, matizada por apuntes de su vida cotidiana antes y después de su traumática experiencia en el conflicto. Para recrear en toda su magnitud la grandeza de la contienda militar, la Universal decidió utilizar una gigantesca grúa diseñada especialmente para la ocasión,

Realismo en las trincheras
Las intenciones hiperrealistas de Lewis Milestone lo llevaron a contratar como asesores técnicos de la película a veteranos alemanes que vivían en Los Ángeles.

cuyo traslado requirió la construcción de tres kilómetros de carretera hasta el lugar del rodaje. La filmación de exteriores, en su mayor parte correspondiente a secuencias bélicas, se realizó en el rancho Irvine, que contaba con los cuarenta mil metros cuadrados de terreno necesarios para el levantamiento del impactante escenario en el que se rodarían las escenas de combate. De hecho, se llegaron a montar hasta ocho kilómetros de cañerías para embarrar parte del terreno que debía simular el campo de batalla. Por otra parte, el empeño del director Lewis Milestone (que había luchado en la Primera Guerra Mundial en el bando americano después de huir de Rusia, su país natal, con el fin de evitar alistarse en el ejército) por asegurar la autenticidad de la recreación histórica le llevó a la búsqueda de veteranos del ejército alemán residentes en Los Ángeles, que trabajaron como asesores técnicos de la película e incluso como extras. El presupuesto del filme se elevó hasta 1,25 millones de dólares, una cantidad considerable para la época, pero comprensible si se tiene en cuenta que se utilizaron dos mil extras, seis mil bombas, 35 decorados (que fueron destruidos durante la filmación) y unas veinte toneladas de explosivos.

A pesar de la espectacularidad de los combates, el núcleo dramático de la película reside en la pérdida de inocencia del grupo de soldados protagonistas, en particular de Paul (Lew Ayres). Su evolución, desde la ingenua fe en la defensa de la nación alemana hasta la desesperación y el desconsuelo en medio del paisaje fúnebre de las trincheras, no presenta duda alguna acerca del discurso antibelicista de la película, como tampoco la amarga y escalofriante escena final del filme, que sintetiza con maestría sus postulados: la mano muerta de un joven soldado abatido al intentar alcanzar una flor que ha crecido en tierra de nadie.

EL AMANECER DE OTRA GUERRA

Cuando la película se estrenó en Alemania en 1930, grupos de agitadores nazis soltaron ratas y tiraron bombas fétidas en numerosas salas en las que se proyectaba. Las heridas de la derrota en la Primera Guerra Mundial seguían abiertas. Finalmente fue prohibida por el partido nazi, medida que se prolongaría hasta 1956. Sin embargo, la película se estrenó en su momento con un notable éxito en las vecinas Suiza, Francia y Holanda, países a los que llegaban decenas de trenes y autobuses con alemanes deseosos de verla.

'OBJETIVO BIRMANIA'

TÍTULO ORIGINAL: "Objective, Burma!" (1945).
DIRECCIÓN: Raoul Walsh.
PRODUCCIÓN: Jerry Wald.
GUIÓN: Ranald MacDougall y Lester Cole, según un argumento de Alvah Bessie.
FOTOGRAFÍA: James Wong Howe.
MÚSICA: Franz Waxman.
INTÉRPRETES: Errol Flynn, William Prince, James Brown, George Tobias, Henry Hull.
PREMIOS: Nominada al Oscar al Mejor Montaje, Banda Sonora y Guión Original.

→ En el marco de la guerra, el heroísmo suele cotizar igual que el sacrificio. El triunfo en la contienda suele ir acompañado de la pérdida y la muerte. La victoria pasa por la contemplación del horror, de la abyección. El cine bélico es, por tanto, un género de extremos. En ocasiones predomina el patriotismo, el elogio al valor y la victoria del Bien sobre el Mal. En otras, prevalece la búsqueda del realismo y la objetividad, el retrato de la crudeza, del dolor y la amargura que provoca todo conflicto armado. "Objetivo Birmania" concentra todas las opciones apuntadas. En la historia de un pelotón que recibe la misión de destruir una estación de radar que debe permitir la reconquista de Birmania por los aliados, confluyen una visión épica y heroica de la guerra, en la que se ensalza la figura del ejército norteamericano, con un interesante empeño por observar detalladamente las prácticas y costumbres de los soldados. Si la película consigue sobrevolar el terreno del ejercicio propagandístico es gracias a la espléndida dirección de Raoul Walsh, autor de, entre otras, "El ladrón de Bagdad" ("The Thief of Bagdad", 1924) o "Murieron con las botas puestas" ("They Died with Their Boots On", 1941), que logró dotar a la película de un ritmo trepidante y un notable poder emotivo gracias a una ágil puesta en escena, matizada por la amargura y el miedo que conseguía captar en los rostros en primer plano de los soldados.

La agitada gestación de la película tuvo sus repercusiones en su tono final. Para empezar, el argumento original fue escrito por Alvah Bessie, que había luchado como voluntario en la brigada Abraham Lincoln en la Guerra Civil española, y la adaptación cinematográfica corrió a cargo de Lester Cole. El problema surgió cuando Bessie y Cole fueron incluidos entre los "Diez de Hollywood", una lista negra de artistas acusados por el Comité de

↑ **Explosiva curiosidad**
¿Sabían que "Objetivo Birmania" fue la primera película en la que el seguro de una granada se quitaba con los dientes?

Actividades Antiamericanas de pertenecer al Partido Comunista. Fueron condenados a pasar un año en prisión. Entonces, el guión de "Objetivo Birmania" pasó a las manos de Ranald MacDougall, quien lo revisaría, junto al productor Jerry Wald, con el objetivo de limar cualquier elemento sensible de ser percibido como un ataque a Estados Unidos (luego fueron los medios de comunicación británicos los que hablaron mal de ella: "Incluso se publicó un dibujo de Errol Flynn –recuerda Walsh en su autobiografía, 'El cine en sus manos'– ondeando la bandera norteamericana sobre la tumba de un oficial británico"). El rodaje de la película, que contó con la asesoría del comandante inglés Watkins, herido precisamente durante la campaña de Birmania, también se las trajo. A las áridas localizaciones del rancho Santa Anita, cerca de Pasadena, les costaba bastante parecerse a la frondosa jungla birmana. Para resolver el problema fue necesario transportar numerosas plantas exóticas hasta el lugar, resituándolas continuamente según las necesidades de cada escena. Algunas secuencias se rodaron en zonas pantanosas de Orange County, California.

Con todo, "Objetivo Birmania", que fue un éxito de público y crítica, permanece como un minucioso retrato de las rutinas de los soldados en pleno campo de batalla. En ese sentido, es particularmente interesante el detalle con el que se muestran los preparativos y ejecución de los saltos de la patrulla paracaidista, retratada como una colectividad compacta, en la que prácticamente ningún miembro sobresale por encima del resto. Sólo destaca la figura dramática del capitán Nelson, interpretado por un fantástico Errol Flynn, que se instituye como catalizador tanto del heroísmo que conlleva el éxito de la misión como de la aflicción ante el sacrificio de tantas vidas perdidas en combate.

↑ **De buen humor**
Famoso por sus juergas nocturnas y su indisciplina en los rodajes, Errol Flynn contradijo su propia reputación durante la filmación de "Objetivo Birmania". Según Walsh, "trabajar con Errol de buen humor facilitó mucho las cosas, y en los descansos aprovechaba para escribir un libro en el que narraba algunas de las aventuras y secretos de su vida".

EL ENFADO BRITÁNICO

"Objetivo Birmania" fue retirada de las salas y prohibida en Gran Bretaña tras las enérgicas protestas de un grupo de veteranos de guerra. Como la contienda bélica en Birmania había sido una operación predominantemente británica y australiana, la película fue tomada como un insulto nacional e incrementó el resentimiento hacia lo que muchos consideraron un nuevo ejemplo del convencimiento americano de que habían ganado la guerra en solitario. Tanto fue así que, para volver a estrenar el filme en Gran Bretaña en 1952, se insertó un prólogo que, a modo de documental, alababa la participación británica en la campaña birmana.

'CASCO DE ACERO'

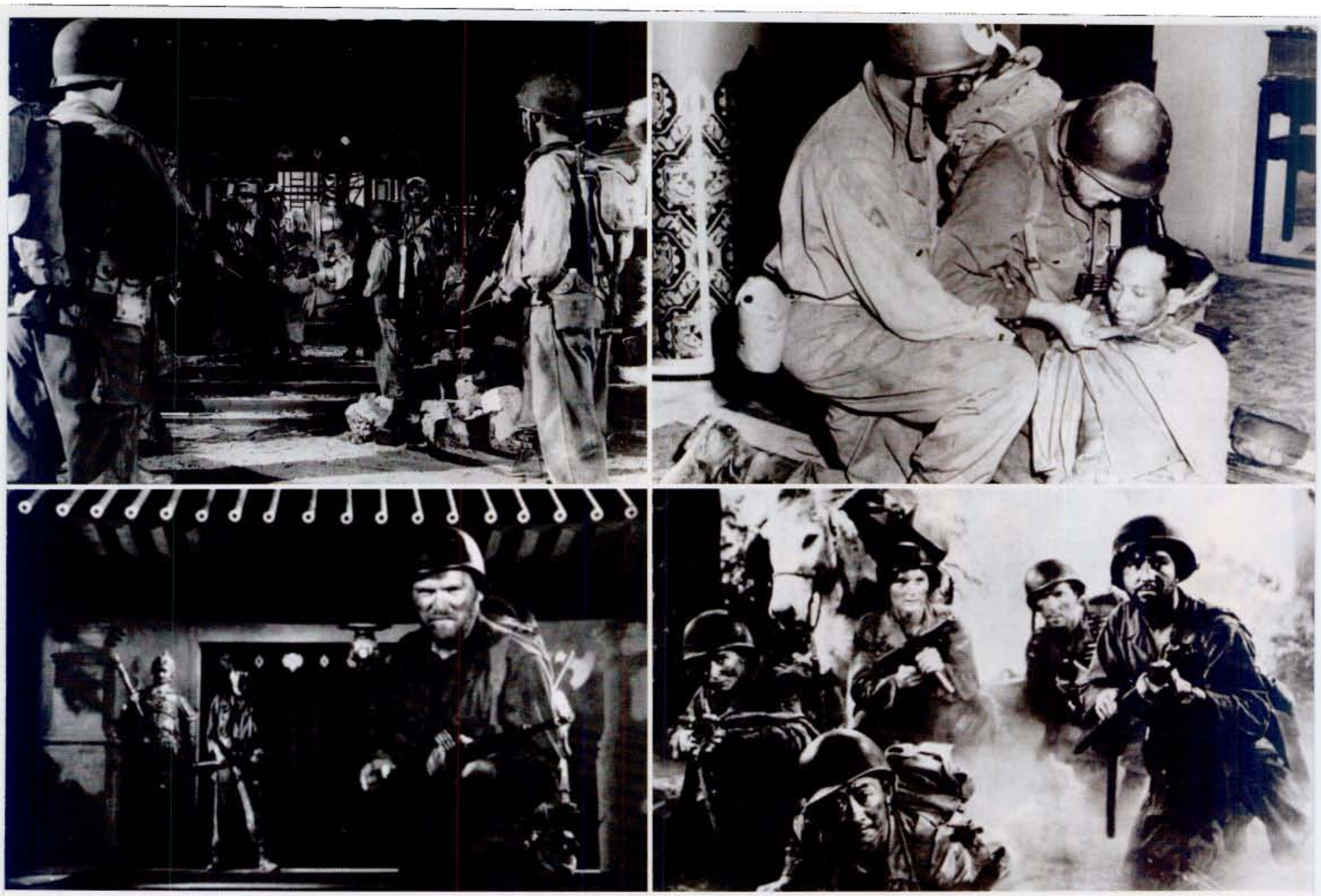
TÍTULO ORIGINAL: "The Steel Helmet" (1951).
DIRECCIÓN, PRODUCCIÓN Y GUIÓN: Samuel Fuller.
FOTOGRAFÍA: Ernest Miller.
MÚSICA: Paul Dunlap.
INTÉRPRETES: Gene Evans, Robert Hutton, Steve Brodie, James Edwards, Richard Loo.
PREMIOS: Samuel Fuller recibió el Premio de la Asociación Americana de Guionistas al Mejor Guión de una película de bajo presupuesto.

La polémica está servida
Dedicada a la infantería americana, "Casco de acero" fue castigada por el conservadurismo yanqui y aplaudida por la izquierda más radical.

Si hubo un director que supo enfrentarse sin contemplaciones a las conductas, emociones y motivaciones del soldado en mitad de la batalla, ese fue Samuel Fuller. Tras formarse como periodista en las páginas de sucesos del "New York Journal", la vida y el cine de Fuller quedaron fatalmente marcados por su experiencia militar durante la Segunda Guerra Mundial, en la que sirvió como tirador en la Primera División de Infantería del Ejército de los Estados Unidos. Entre los muchos géneros cinematográficos que Fuller exploró a lo largo de su carrera, el bélico fue uno de los que visitó con mayor periodicidad. "Casco de acero" es conocida por ser la primera película que reflejó en la pantalla grande la Guerra de Corea, cuando esta aún estaba en marcha. El enfrentamiento entre la comunista Corea del Norte y la capitalista Corea del Sur sería la primera confrontación armada de la Guerra Fría, la primera contienda no oficial entre los Estados Unidos y la URSS. Pero todo el contexto político que rodeaba la pugna bélica le interesaba más bien poco a Fuller. Sus obsesiones estaban al margen de cuestiones ideológicas, estratégicas o políticas. Su fijación era el retrato del soldado raso y su suboficial, siempre en el fragor de la batalla, un terreno en el que, según Fuller, se desvela la auténtica naturaleza del hombre: un animal que lucha instintiva y desesperadamente por la supervivencia. Sin embargo, la inclusión de una secuencia en la que un soldado americano mataba a un prisionero desarmado, y de otra secuencia en la que un soldado yanqui de ascendencia nipona contaba cómo sus padres fueron confinados en campos de refugiados durante la Segunda Guerra Mundial, provocó que Fuller fuera perseguido como "procomunista".

Emblemático director de películas de serie B, acostumbrado a lidiar con presupuestos bajísimos, haciendo de la economía de medios materiales y formales su sello personal, Fuller rodó "Casco de acero" en tan sólo diez días y con 140.000 dólares. Los recursos eran tan escasos que los veinticinco extras con los que contaba, todos estudiantes de la Universidad de California, tuvieron que interpretar tanto a soldados americanos como a coreanos. Sin embargo, todo este pobre panorama no era un gran problema para el director, que encontró en el retrato de las andanzas de un pequeño escuadrón la mejor manera de materializar su visión de la Guerra de Corea. El protagonista del filme, el sargento Zack (Gene Evans), es el prototipo de soldado profesional según Fuller. Cínico, sarcástico, sin escrúpulos, sin ideología, valiente, astuto..., una máquina de guerra que sólo flaquea ante la visión de un niño perdido en el seno de la contienda (una figura típica en las películas bélicas del director). El sargento Zack, único superviviente de su escuadrón, se unirá a uno nuevo que encontrará patrullando en mitad de la selva. La imagen del pelotón que lucha sin descanso para cumplir una misión de objetivo incierto es una figura recurrente en las películas bélicas de Fuller. Se repite en "Fixed Bayonets!" (1951), "China Gate" (1957), "Invasión en Birmania" ("Merrill's Marauders", 1962) y en la obra maestra "Uno rojo: división de choque" ("The Big Red One", 1980).

La guerra, según Fuller, es un territorio de acción y violencia brutal, no de discursos melodramáticos o patrióticos. En el escuadrón de "Casco de acero" conviven, junto al valeroso sargento Zack, un lunático, un pacifista y un teniente cobarde, entre otros. No se trata de héroes, sino de hombres enfrentados a la sinrazón de la batalla, donde todo lo sagrado pierde su valor (se destruye un templo budista) y donde sólo importa sobrevivir... para seguir luchando. De ahí que el clásico "The End" sea sustituido por la frase "Esta historia no tiene final".



↑ **La historia tiene delito**
"Casco de acero" era, según Fuller, una película histórica. "Yo adoro la historia –afirmaba rotundo–. Y lo que adoro de ella es la repetición de los crímenes no sólo contra la humanidad sino por la humanidad."

LA PARANOIA ANTICOMUNISTA

A principios de la década de los cincuenta, la paranoia anticomunista y la "caza de brujas", liderada por el senador Joseph McCarthy, recorrían Estados Unidos. La filmación, en "Casco de acero", del asesinato de un prisionero desarmado a manos de un oficial americano y el reflejo de la represión racista sufrida por afroamericanos y norteamericanos de origen japonés (durante la Segunda Guerra Mundial) en Norteamérica, provocó el arresto del director Samuel Fuller, acusado de traición y de ofrecer a "los rojos" argumentos para atacar a la nación norteamericana. Más tarde, Fuller llegaría a saber que fue investigado por el FBI a causa de la película.

'EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI'

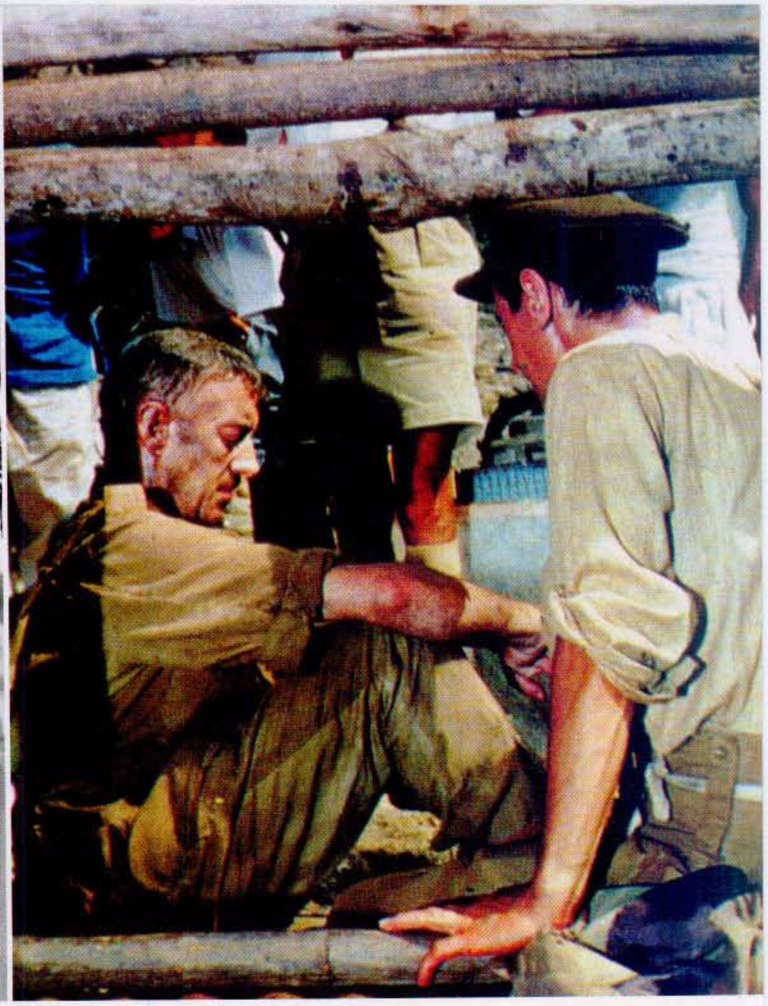
TÍTULO ORIGINAL: "The Bridge on the River Kwai" (1957).
DIRECCIÓN: David Lean.
PRODUCCIÓN: Sam Spiegel.
GUIÓN: Carl Foreman, Michael Wilson y Pierre Boulle, según la novela homónima de este último.
FOTOGRAFÍA: Jack Hildyard.
MÚSICA: Malcolm Arnold.
INTÉRPRETES: William Holden, Alec Guinness, Jack Hawkins, Sessue Hayakawa, Geoffrey Horne.
PREMIOS: Ganadora de los Oscar a la Mejor Película, Director, Actor (Alec Guinness), Guión Adaptado, Fotografía, Banda Sonora y Montaje. Nominada al Mejor Actor Secundario (Sessue Hayakawa). Ganadora de los Globos de Oro a la Mejor Película Dramática, Mejor Director y Actor (Alec Guinness). También nominada al Mejor Actor Secundario (Sessue Hayakawa).

→ El puente es uno de los escenarios más representativos del cine bélico. Su relevancia estratégica lo convierte en una pieza fundamental para toda batalla, y, por otra parte, su fragilidad simboliza a menudo las contradicciones del conflicto. La defensa o ataque de un puente pone siempre de relieve la capacidad destructiva de la guerra. De entre todos los puentes que pueblan el género, "El puente sobre el río Kwai" es, sin duda, el más emblemático.

La película está basada en la construcción, en 1943, de un puente de ferrocarril sobre el río Kwai Yai que debía conectar Tailandia y Birmania, y así fortalecer la ocupación japonesa de la zona. La historia fue recogida por el escritor Pierre Boulle (que fue prisionero de guerra en Tailandia) en su libro "Le pont de la rivière Kwai" (1952). El productor norteamericano Sam Spiegel quedó fascinado por la novela cuando la descubrió en París mientras promocionaba "La ley del silencio" ("On the Waterfront", 1954, Elia Kazan). Compró de inmediato los derechos para el cine y contrató a Carl Foreman y Michael Wilson para que se pusieran a trabajar en el guión. En aquella época, ambos estaban en la lista negra de Hollywood, perseguidos por el macartismo, así que los productores decidieron suprimir sus nombres de los créditos de la película para evitar un boicot de la industria, y, cuando el filme consiguió el Oscar al mejor guión adaptado, el premio fue otorgado a Boulle, cuya aportación al guión había sido bastante limitada. La Academia no subsanaría tal injusticia hasta 1984, cuando Wilson ya había muerto. Foreman moriría al día siguiente del anuncio de la restitución del premio.

Acostumbrado a los rodajes extremos, Sam Spiegel, que había producido pocos años antes "La reina de África" ("The African Queen", 1951, John

↑ **Menos mal que cambió de idea**
Esto es lo que dijo Alec Guinness la primera vez que le propusieron el papel del coronel Nicholson: "Dudo que haya nadie que quiera ver a un inglés engolado y reprimido durante dos horas y media". Obviamente, cambió de opinión.



El puente más caro
En la novela se tardaba dos meses en construir el puente. En el rodaje de la película se tardó ocho, y trabajaron en la construcción 500 obreros y 35 elefantes. Costó 250.000 dólares.

Huston), decidió localizar la filmación de la película en Ceilán, actual Sri Lanka. El rodaje sufrió numerosos contratiempos. Murió un ayudante de dirección (Jehn Kerryson) en un accidente de coche por las maltrechas carreteras de Ceilán, cayeron lluvias torrenciales, numerosos extras desfallecieron abatidos por el cansancio, varios actores fueron atacados por las sanguijuelas..., todo ello bajo la atenta mirada del productor, que, tras descartar a Howard Hawks y John Ford, se encontró con un director extremadamente perfeccionista, David Lean, capaz de viajar 240 kilómetros para rodar una puesta de sol.

Para más inri, en Ceilán no podían procesar lo filmado diariamente. El material tenía que enviarse a Londres, donde era revelado y devuelto a la isla, y allí Lean y Spiegel podían juzgar si era necesario repetir alguna escena. A pesar de todo, el realizador británico consiguió dotar a esta gran producción de una sensibilidad y complejidad notables. Son interesantes los retratos del comandante norteamericano Shears y del coronel británico Nicholson, interpretados respectivamente por William Holden y un extraordinario Alec Guinness (después de que Humphrey Bogart y Laurence Olivier fueran descartados). Lean se sirve del personaje del íntegro y flemático coronel Nicholson para retratar cómo el orgullo marcial y su estricto sentido del deber pueden desembocar en el fanatismo y la alienación. Por su parte, Shears encarna el pragmatismo y escepticismo de una mirada no afectada por el rigor de los perversos códigos de honor y lealtad que imperan en tiempos de guerra. Además de una entretenida película de aventuras, "El puente sobre el río Kwai" es un filme sobre cómo el ser humano, educado en la cultura de la guerra, puede precipitarse hacia la sinrazón y la locura, absorbido por el corazón de las tinieblas.

SILBAR PARA NO OFENDER

La mayoría de espectadores asocian "El puente sobre el río Kwai" con la pegadiza melodía de la canción que silban los soldados británicos al inicio de la película. Menos conocido es que el director, David Lean, quería que los soldados del coronel Nicholson entrasen en el campo de prisioneros cantando una versión muy popular de la "Marcha del Coronel Bogey" (escrita originalmente en 1914 por Kenneth Alford) en la que se hacía mofa de forma grosera de Adolf Hitler y de otros líderes nazis. Pero al productor Sam Spiegel le pareció demasiado vulgar y exigió que se utilizase una versión únicamente silbada de la canción.

'SENDEROS DE GLORIA'

TÍTULO ORIGINAL: **"Paths of Glory" (1957).**
DIRECCIÓN: **Stanley Kubrick.**
PRODUCCIÓN: **Stanley Kubrick, Kirk Douglas y James B. Harris.**
GUIÓN: **Stanley Kubrick, Jim Thompson y Calder Willingham, según la novela homónima de Humphrey Cobb.**
FOTOGRAFÍA: **George Krause.**
MÚSICA: **Gerald Fried.**
INTÉRPRETES: **Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready, Timothy Carey, Wayne Morris.**
PREMIOS: **Nominada al Mejor Guión Dramático por la Asociación de Guionistas Norteamericanos.**

Las exigencias de una estrella
A cambio de interpretar al coronel Dax, Kirk Douglas pidió 350.000 dólares, más un porcentaje de los beneficios, billetes en primera para él y su familia a Europa y unas dietas de aúpa.

→ La guerra saca a flote lo peor de la naturaleza humana. El cine bélico se ha empeñado una y otra vez en alertar sobre dicha realidad, pero en muy pocas ocasiones lo ha logrado con la rotundidad, inteligencia y precisión patentes en "Senderos de gloria". El panorama dibujado por Stanley Kubrick es dantesco. En la Francia sitiada durante la Primera Guerra Mundial, los altos oficiales, cegados por la ambición de poder, envían a sus tropas a una misión suicida. Los suboficiales seleccionan a los cabezas de turco del fracaso del ataque guiados por impulsos vengativos o por el cruel azar. Y, finalmente, los soldados rasos, sumidos en un profundo vacío moral, sólo despiertan de su letargo inhumano ante la visión del dolor en el rostro de una prisionera alemana (interpretada por Christiane Harlan, futura esposa de Kubrick), forzada a cantar para divertirles.

La película está basada en la novela homónima de Humphrey Cobb, y el guión fue adaptado por el mismo Kubrick, acompañado por sus colaboradores habituales de la época, Calder Willingham y Jim Thompson (célebre autor de novelas policíacas). El rodaje del filme, enteramente ambientado en Francia, se llevó a cabo en Alemania, en Múnich y alrededores. La mayoría de interiores se rodaron en estudio, pero ciertas secuencias, como la farsa del tribunal militar que condena a muerte a los soldados, se filmaron en castillos del siglo XVIII. Para las escenas en el campo de batalla, en las que Kubrick empezó a ejecutar sus característicos "travellings" frontales, fue necesario construir las trincheras medio metro más anchas que las auténticas para poder acomodar el sistema de cámaras, plataformas y rieles. Por aquel entonces, su modelo era Max Ophuls y sus sensuales movimientos de cámara (el director de "Lola Montes" –1955– murió precisamente durante el rodaje de "Senderos de gloria"). Por otra parte, ya en

este su cuarto largometraje, Kubrick dejó muestras de su legendario perfeccionismo. Se sabe que llegó a filmar 68 tomas de la última cena de los soldados condenados a muerte. Como la escena requería que estos comieran de verdad, hubo que preparar un pavo asado para casi cada toma.

A pesar del panorama desolador que retrata la película, su epicentro lo ocupa la imponente figura del coronel Dax, estandarte de la honestidad y la compasión que parecen borrados del mapa de la contienda bélica. Aunque desde el principio se pensó en Kirk Douglas para el papel, este se encontraba preparando una obra de teatro en Broadway. Entonces Kubrick se aproximó a Gregory Peck, pero también estaba comprometido con otros proyectos. Finalmente, Douglas encontraría el tiempo suficiente para encarnar al coronel Dax. Además de realizar una de sus más laureadas interpretaciones, el actor se implicó también en la financiación del proyecto a través de su productora Bryna Productions, que corrió con un tercio de los 900.000 dólares que costó la película.

En "Senderos de gloria", de la que Churchill dijo que se acercaba más que cualquier otra película a la atmósfera de la Primera Guerra Mundial, Stanley Kubrick logró combinar su habitual mirada fría y distante con súbitas embestidas de emotividad (la escena final en la cantina es el mejor ejemplo). La crudeza es el ingrediente principal con el que el director expone la hipocresía que observa en las conductas, disciplina y sentido del honor castrenses. Se expone sin piedad una deriva moral en la que se diluye cualquier forma razonable de justicia. Y con todo, aún queda un espacio para la ironía en el corazón de la tragedia: el título de la película proviene de una cita de la "Elegía escrita en un cementerio rural", del poeta inglés Thomas Gray, que dice: "Los senderos de gloria sólo conducen a la tumba".

Una película incomprendida
"Senderos de gloria" se estrenó en Estados Unidos el día de Navidad de 1957 con críticas no demasiado entusiastas. Bosley Crowther, del "New York Times", afirmó que el incidente que retrataba era "limitado y aislado".

CENSURA MULTICOLOR

Debido a su abierta denuncia de los códigos de conducta militar, la película sufrió diferentes tipos de censura en varios países. Por una parte, las autoridades francesas consideraron la película una ofensa flagrante al honor de su ejército y prohibieron su exhibición hasta 1975. En Alemania, la película no fue proyectada durante un par de años después de su estreno mundial para evitar tensiones diplomáticas con Francia. En España, la dictadura franquista censuró la película por su mensaje antimilitar. En 1986, once años después de la muerte del general Franco, llegó a las pantallas españolas.

OUISTREHAM
CENTRE·VILLE
CASINO

'EL DÍA MÁS LARGO'

TÍTULO ORIGINAL: **"The Longest Day" (1962).**
DIRECCIÓN: **Bernhard Wicki, Andrew Marton y Ken Annakin.**
PRODUCCIÓN: **Darryl F. Zanuck.**
GUIÓN: **Cornelius Ryan, Romain Gary, James Jones, David Pursall y Jack Seddon, según la novela homónima de Ryan.**
FOTOGRAFÍA: **Jean Bourgoin y Walter Wottitz.**
MÚSICA: **Maurice Jarre.**
INTÉRPRETES: **John Wayne, Henry Fonda, Robert Ryan, Richard Burton, Sean Connery, Robert Mitchum, Roddy McDowall, Sal Mineo, Tom Tryon, Robert Wagner, Werner Hinz, Curt Jürgens, Eddie Albert, Paul Anka, Mel Ferrer, George Segal.**
PREMIOS: **Ganadora de los Oscar a la Mejor Fotografía en Blanco y Negro, y a los Mejores Efectos Especiales. Nominada a la Mejor Película, Montaje y Dirección Artística. Ganadora del Globo de Oro a la Mejor Fotografía en Blanco y Negro y nominada a la Mejor Película Dramática.**

↑ **Curso de idiomas**
Esta fue una de las primeras películas sobre la Segunda Guerra Mundial en las que cada actor hablaba su idioma.

→ La guerra como gran espectáculo, como monumental escenario para el enfrentamiento del Bien contra el Mal, como territorio privilegiado para la representación de la virtud, la firmeza y el heroísmo. Esta es una de las visiones que Hollywood ha ofrecido de la guerra, la imagen de la contienda bélica que se despliega, en todo su esplendor y magnificencia, en "El día más largo". De hecho, su condición de proyecto mastodóntico surge tanto de una visión idealizada de la guerra como del contexto industrial que rodeó la gestación de la película. En una era en la que Hollywood percibía con temor el auge de la televisión como fuente de ocio, la meca del cine decidió contraatacar con dosis de grandiosidad y espectacularidad jamás vistas. A principios de los sesenta, tras varios años de trabajo en Europa como productor independiente, Darryl F. Zanuck, impulsor de películas como "Eva al desnudo" ("All About Eve", 1950, Joseph L. Mankiewicz) o "Las uvas de la ira" ("The Grapes of Wrath", 1940, John Ford), decidió enrolarse en la producción de la que durante décadas sería considerada la representación definitiva del Día D, el 6 de junio de 1944, fecha en la que el ejército aliado desembarcaría en la costa de Normandía e iniciaría la reconquista de una Europa bajo dominio nazi.

Para dar forma a su ambicioso proyecto, Zanuck adquirió los derechos de adaptación al cine de la novela del ex corresponsal de guerra Cornelius Ryan, que además fue uno de los cinco encargados de escribir el guión del filme. Para dirigir la película, seleccionó a tres realizadores que se encargaron de rodar por separado los episodios correspondientes al ejército británico (Ken Annakin), al estadounidense (Andrew Marton) y al alemán (Bernhard Wicki), e incluso el mismo Zanuck asumió tareas de realización no acreditadas. Y, como guinda del pastel, consiguió reunir un fastuoso

El timo del desembarco
El supuesto propietario de la playa de Córcega donde se rodó el desembarco de Normandía se la alquiló a Zanuck a cambio de 15.000 dólares. Poco después se descubrió que había sido un timo. Zanuck ganó la demanda tras ocho años de litigio.

casting de grandes estrellas con el que dotar de lujo y glamur la faraónica empresa. Desde John Wayne hasta Henry Fonda, pasando por Robert Mitchum, Richard Burton o un joven Sean Connery, dieron forma a las "42 estrellas en 'El día más largo'" que anunciaba el eslogan promocional de la película. Con un presupuesto de diez millones de dólares y 23.000 tropas suministradas por los ejércitos británico, estadounidense y francés, "El día más largo" se erigió en un rotundo éxito de taquilla, donde recaudó más de 34 millones, y de crítica; obtuvo además dos Oscar, uno de ellos para la magnífica fotografía en blanco y negro y Cinemascope.

La película, planteada como el relato pormenorizado del Día D, retrata desde el valeroso proceder de la resistencia francesa hasta la falta de previsión de las tropas alemanas, tomando como centro dramático el comportamiento heroico de todo el ejército aliado, desde el alto comando hasta los oficiales, y poniendo especial énfasis en la valentía de los suboficiales (cuyo máximo exponente se halla en la figura del inquebrantable teniente coronel interpretado por John Wayne, que dirige su unidad con una pierna rota y su rifle como muleta) y en la profundidad humana de los soldados rasos (siempre mostrando conductas fraternales y con el pensamiento puesto en la familia y el hogar). El tono de la película oscila entre la narración de grandes proporciones épicas, la solemnidad ante la relevancia de los acontecimientos y unos toques de humor que aportan un toque de liviandad al conjunto. "El día más largo", con sus 180 minutos de opulenta producción y puesta en escena, es la máxima expresión de una concepción noble y virtuosa de la guerra, así como el testimonio de una forma de hacer cine marcada por la megalomanía de un productor, Darryl F. Zanuck, auténtico padre de la criatura.

AL BORDE DEL NAUFRAGIO

Al mismo tiempo que "El día más largo", se estaba llevando a cabo uno de los rodajes más legendarios y desastrosos de la historia de Hollywood: "Cleopatra" (1963, Joseph L. Mankiewicz). Los tremendos excesos en los costes de producción del filme, con Liz Taylor y Richard Burton como protagonistas, llegaron a poner en peligro la realización del proyecto bélico de Darryl F. Zanuck, que se vio forzado a acordar con 20th Century Fox un límite en el presupuesto de su película. Tras gastar todos los fondos acordados, Zanuck tuvo que utilizar dinero de su propio bolsillo para terminar su revisión fílmica del Día D, que a la postre generaría muchos más beneficios que "Cleopatra".

'LOS CAÑONES DE NAVARONE'

TÍTULO ORIGINAL: "The Guns of Navarone" (1962).
DIRECCIÓN: J. Lee Thompson.
PRODUCCIÓN: Carl Foreman.
GUIÓN: Carl Foreman, basado en la novela homónima de Alistair MacLean.
FOTOGRAFÍA: Oswald Morris.
MÚSICA: Dimitri Tiomkin.
INTÉRPRETES: Gregory Peck, David Niven, Anthony Quinn, Richard Harris, Stanley Baker, Irene Papas, Anthony Quayle.
PREMIOS: Ganadora del Oscar a los Mejores Efectos Especiales. Nominada en los apartados de Mejor Película, Director, Guión Adaptado, Montaje, Sonido y Banda Sonora. Ganadora de los Globos de Oro a la Mejor Película Dramática y a la Mejor Banda Sonora.

→ Muchos relatos bélicos, tanto literarios como cinematográficos, se construyen en torno a la figura del mito. "Los cañones de Navarone" es un buen ejemplo de ello. Desde la Grecia que le sirve de escenario, cuna de una civilización que veneraba a dioses de apariencia humana, hasta la misión imposible que emprenden sus protagonistas, la voladura de una impenetrable fortaleza alemana que amenaza la vida de dos mil soldados británicos, todo en la película apunta hacia una aventura de proporciones legendarias, en la que confluirán la titánica lucha contra los elementos, la unión de las habilidades individuales para un fin común y la superación de los miedos y fantasmas que azotarán a los héroes de dicha odisea.

Adaptación de la conocida novela del escritor escocés Alistair MacLean, publicada en 1957, "Los cañones de Navarone" formó parte de un ciclo de superproducciones sobre la Segunda Guerra Mundial que incluyó títulos como "El día más largo" y "La gran evasión" ("The Great Escape", 1963). El productor de la película, Carl Foreman, que había sido guionista de "Solo ante el peligro" ("High Noon", 1952, Fred Zinnemann) y fue perseguido durante la "caza de brujas", fue el encargado de adaptar la novela para la gran pantalla. Para ello realizó cambios sustanciales en prácticamente la totalidad de los protagonistas, además de introducir personajes femeninos que permitirían explotar las posibilidades románticas de la historia. En un principio, Alexander Mackendrick era el director previsto, pero fue despedido por Foreman al poco de iniciarse el rodaje debido a profundas diferencias creativas. Ante tal contratiempo, el productor se reunió con Gregory Peck (sustituto de William Holden, que había pedido cobrar 750.000 dólares, más el diez por ciento de los beneficios), que interpretaba al héroe de la película, el capitán Mallory, y cuyo caché le

↑ **Cañones que traen cola**
Debido al éxito de "Los cañones de Navarone", Alistair MacLean escribió una secuela, "Fuerza 10 de Navarone", que fue llevada al cine en 1978 por Guy Hamilton.

permitía influir notablemente en la selección del realizador. Al final ambos concluyeron que J. Lee Thompson, con el que Peck volvería a trabajar en "El cabo del terror" ("Cape Fear", 1962), podía ser una buena elección. La versatilidad de Thompson, capaz de rodar con gran eficacia complicadas secuencias de acción y mostrar una considerable pericia en el dibujo psicológico de los personajes, otorgó al conjunto del filme su flamante empaque. De hecho, por encima de la espectacularidad y los componentes épicos de la narración, en él destaca la descripción de los conflictos afectivos y morales de los personajes, para lo cual resultaba esencial un buen reparto. David Niven dota al cabo Miller de su característica flema y humor británicos, sin dejar de mostrar un pronunciado escepticismo respecto a los comportamientos inhumanos que genera la guerra. Anthony Quinn explota a partes iguales su perfil más animal, salvaje e instintivo y su cara más sensible y vulnerable. Y Gregory Peck explora terrenos de una opacidad poco usual en su tradicional retrato de la honestidad y dignidad humanas.

Excepto por lo arriesgado de la filmación de algunas escenas de acción (varios de los actores protagonistas estuvieron a punto de ahogarse en la escena del naufragio ante la costa de Navarone), el rodaje de la película transcurrió plácidamente entre las bellas localizaciones de la isla griega de Rodas, donde Quinn decidió comprar unos terrenos que aún son conocidos como la Bahía Anthony Quinn. La película fue un rotundo éxito de taquilla, y llegó a convertirse en el filme con mayor recaudación del año (doce millones de dólares sólo en Estados Unidos). También cosechó una buena acogida por parte de la crítica, aunque sólo se llevó uno de los siete Oscar a los que aspiraba. La banda sonora de Dimitri Tiomkin ha pasado a la historia como una de las más populares del género bélico.

↑ **Un escritor duro de roer**
Primero sirvió en la Marina, y luego fue profesor de escuela para convertirse finalmente en escritor de novelas bélicas y de espionaje. "Los cañones de Navarone" fue la segunda novela de Alastair MacLean (1922-1987).

UNA PAREJA GENIAL

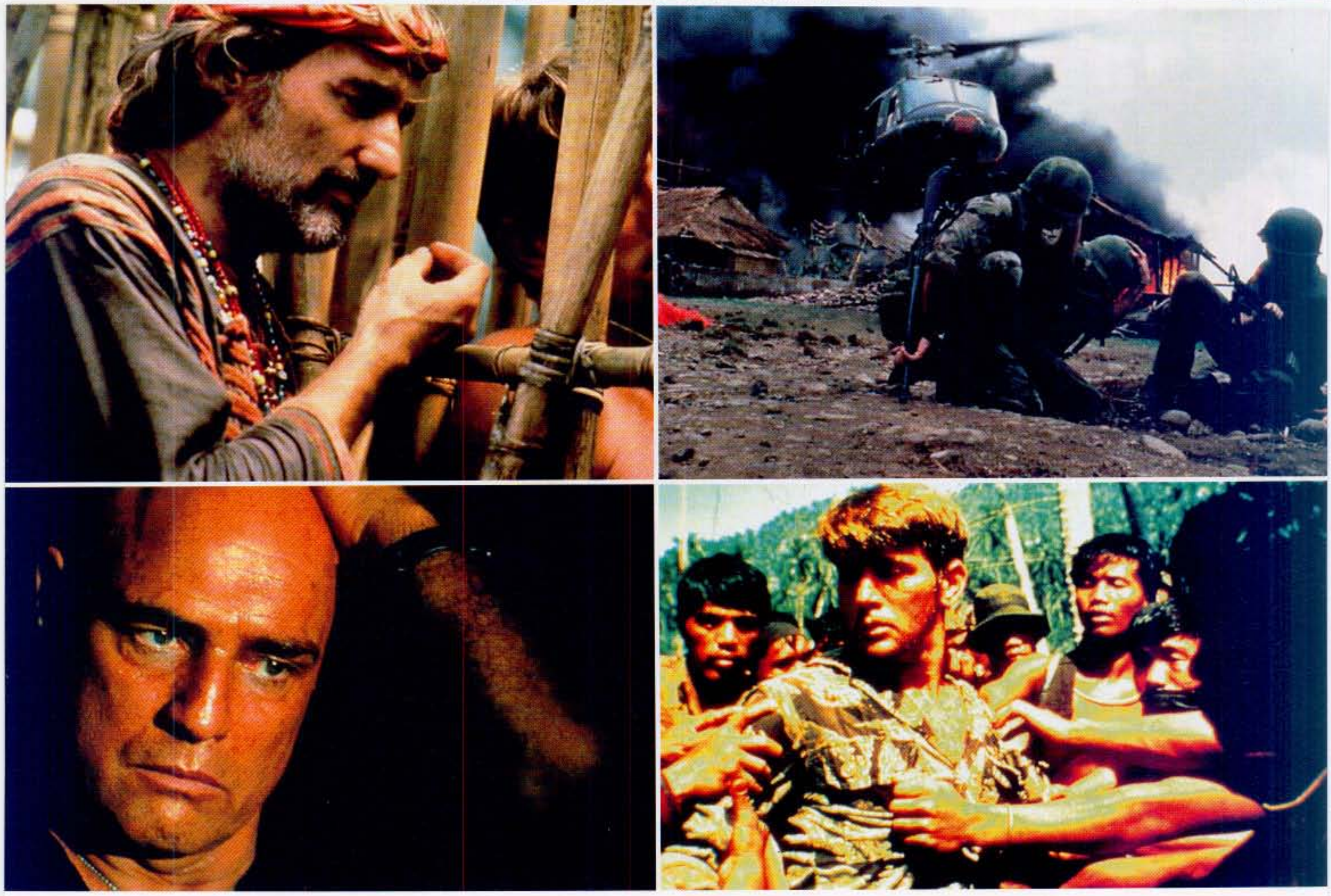
Gregory Peck y Anthony Quinn compartieron en tres ocasiones protagonismo en la gran pantalla. Además de "Los cañones de Navarone", coincidieron en "El mundo en sus manos" ("The World in His Arms", 1952, Raoul Walsh) y en "Y llegó el día de la venganza" ("Behold a Pale Horse", 1964, Fred Zinnemann). Siempre rivales en la ficción, Peck confesaba: "Tony y yo nos pasábamos el tiempo discutiendo de política y de chicas". Nada extraño, ya que ambos flirtearon con la posibilidad de involucrarse activamente en política. Peck estuvo a punto de competir con Ronald Reagan para ser gobernador de California en 1970, y John Fitzgerald Kennedy le llegó a ofrecer a Quinn ser embajador norteamericano en Cuba.

'APOCALYPSE NOW'

TÍTULO ORIGINAL: "Apocalypse Now" (1979).
DIRECCIÓN: Francis Ford Coppola.
PRODUCCIÓN: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos y Tom Sternberg.
GUIÓN: John Milius, Francis Ford Coppola y Michael Herr, inspirado libremente en "El corazón de las tinieblas" de Joseph Conrad.
FOTOGRAFÍA: Vittorio Storaro.
MÚSICA: Carmine Coppola y Francis Ford Coppola.
INTÉRPRETES: Marlon Brando, Martin Sheen, Robert Duvall, Frederic Forrest, Harrison Ford, Dennis Hopper, Sam Bottoms, Laurence Fishburne.
PREMIOS: Ganadora de los Oscar al Mejor Sonido y Fotografía. Nominada a Mejor Película, Director, Actor Secundario (Robert Duvall), Montaje y Dirección Artística. Ganadora de los Globos de Oro a Mejor Director, Actor Secundario y Banda Sonora. Palma de Oro y Premio FIPRESCI en el Festival de Cannes de 1979.

El rodaje de esta película fue una auténtica contienda bélica. Pocas veces lo vivido y lo narrado se darían la mano con tal intensidad como en el caso de "Apocalypse Now", para muchos el retrato más crudo y salvaje de la pesadilla de la Guerra del Vietnam. El filme narra el viaje que emprende el capitán Benjamin L. Willard (Martin Sheen) a través de la selva vietnamita y camboyana con la misión de ejecutar al rebelde, déspota y perturbado capitán Walter E. Kurtz (Marlon Brando). A la postre, el relato adquiere la forma de un viaje interior, un trayecto alucinógeno de tintes surrealistas e hipnóticos que se dirige a las profundidades sombrías de la locura humana. Una inmersión sin concesiones en las entrañas del caos moral que provoca la guerra: en palabras del propio Kurtz, "el horror" en estado puro. Una aventura que no dista demasiado de la auténtica peripecia vivida a lo largo de más de seis años por toda la gente involucrada en la ejecución del filme, cuya crónica, por cierto, se convirtió en un espléndido documental: "Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse" (1991, Eleanor Coppola). El mismo Coppola lo reconoció: "Llegamos demasiado lejos en nuestra exploración de las atrocidades ocurridas en Vietnam. En el corazón de la jungla, rodeados de técnicos, equipo y dinero, nos volvimos locos y, sin embargo, la película continuó realizándose a pesar de nosotros, incluso sin nosotros".

Las cifras hablan por sí solas: 6 años de trabajo, 16 meses de rodaje en la jungla camboyana y filipina, 3 años de montaje, 600.000 metros de película, 200 horas de material filmado, 12 millones de dólares de presupuesto ampliados a más de 30 (con la consiguiente hipoteca de todas las propiedades de Coppola), 45 kilos perdidos por el director durante el rodaje... Y todo esto sin contar el tifón que destruyó los decorados de la película, la



Elogio de la desmesura
Coppola llegó a acumular más de doscientas horas de material filmado. Tuvo que invertir varios millones de dólares de su propio bolsillo para terminar la película.

humedad, los mosquitos y la malaria que causaron estragos entre el equipo técnico y los actores, y el ataque al corazón que sufrió Martin Sheen después de sustituir a Harvey Keitel, que renunció al papel a las tres semanas de trabajo, tras haber reemplazado a su vez al primer candidato de Coppola, Steve McQueen. Aterrado por el temor a que el estudio cancelara el rodaje, el director decidió ocultar la enfermedad cardíaca de Sheen y siguió rodando con dobles, entre los cuales estaba el hermano del actor, Joe Estévez, al que Coppola mandó traer de Estados Unidos. Pero toda esta odisea empezaría mucho antes, cuando a principios de los setenta era George Lucas quien iba a dirigir el guión que había escrito John Milius, inspirado en "El corazón de las tinieblas" de Joseph Conrad y con numerosas referencias a la obra del poeta T. S. Eliot (al que luego se le añadiría la voz en off de Willard, escrita por el ex corresponsal de guerra Michael Herr). La idea de Lucas era rodar la película como un falso documental en el mismo Vietnam mientras la guerra estaba en marcha. Sin embargo, la idea que Coppola, como productor ejecutivo, planteó a Warner Bros para la realización del proyecto fracasó. Cuando el dúo Coppola-Lucas era lo suficientemente poderoso para reiniciar el proyecto, el último estaba trabajando en "La guerra de las galaxias" ("Star Wars", 1977) y le cedió a Coppola la silla de director. Durante su caótica y fatídica realización, se fue extendiendo por los medios de comunicación y la industria el rumor de que "Apocalypse Now" era una película maldita. Para intentar contener dicha corriente de opinión, Coppola decidió presentar en el festival de Cannes un montaje provisional. Ganó la Palma de Oro, hecho que marcó el inicio de su éxito de público y crítica en todo el mundo. En 2001 estrenó el montaje del director, "Apocalypse Now Redux", con 49 minutos añadidos.

EL "AFFAIRE" BRANDO

Tras recibir un adelanto de un millón de dólares por interpretar al capitán Kurtz, Marlon Brando amenazó con abandonar el proyecto y quedarse con el dinero. Aunque finalmente aceptó participar en la película, llegó tarde al rodaje, borracho, con cuarenta kilos de sobrepeso y admitiendo que no había leído ni el guión ni "El corazón de las tinieblas", la novela de Conrad en la que se basaba el filme. Tras varios días de disputas acerca de la naturaleza de su personaje, Coppola aceptó que la interpretación de Brando fuera principalmente improvisada y cedió al deseo del actor de aparecer siempre entre sombras, con lo que se disimulaba notablemente su voluminoso cuerpo.

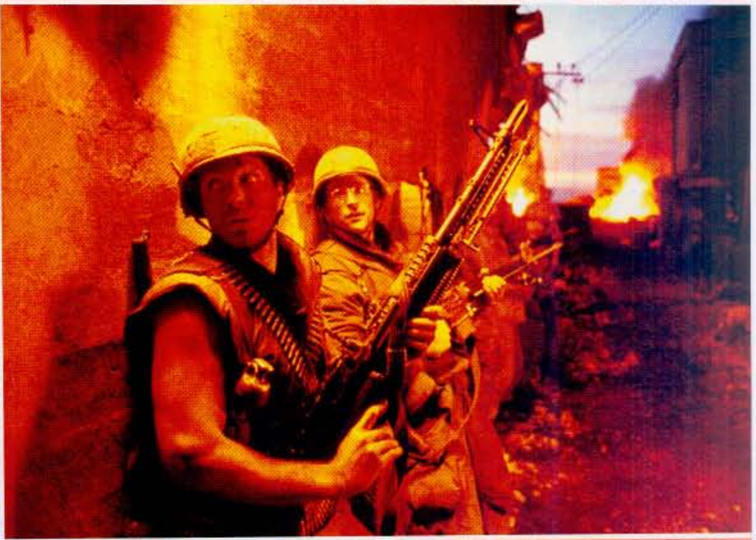
'LA CHAQUETA METÁLICA'

La prueba del caos
El efecto vibrador de los primeros veinte minutos de "Salvar al soldado Ryan" ("Saving Private Ryan", 1998, Steven Spielberg) fue ensayado por Douglas Milsome en las secuencias de combate vietnamita de "La chaqueta metálica".

TÍTULO ORIGINAL: "Full Metal Jacket" (1987).
DIRECCIÓN: Stanley Kubrick.
PRODUCCIÓN: Philip Hobbs y Stanley Kubrick.
GUIÓN: Stanley Kubrick, Michael Herr y Gustav Hasford, basado en la novela de este último "The Short-Timers".
FOTOGRAFÍA: Douglas Milsome.
MÚSICA: Vivian Kubrick (acreditada como Abigail Mead).
INTÉRPRETES: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, R. Lee Ermey, Arliss Howard, Dorian Harewood.
PREMIOS: Nominada al Oscar al Mejor Guión Adaptado. Nominada al Globo de Oro al Mejor Actor Secundario (R. Lee Ermey).

Los hitos marcados por "Apocalypse Now" y "Platoon" (1986, Oliver Stone) se encargaron de configurar la imagen para el cine de lo que fue la Guerra del Vietnam (1958-1975). El anuncio de una nueva aproximación a dicha contienda por parte de uno de los más respetados genios de la cinematografía mundial, Stanley Kubrick, despertó curiosidad, expectación y recelo a partes iguales. ¿Qué podía aportar Kubrick al escenario de barbarie y sinrazón que ya todo el mundo conoce como Vietnam?

La fijación de Kubrick con el proyecto de "La chaqueta metálica" surgió tras su lectura de "Un chaleco de acero" ("The Short-Timers"), en la que el antiguo corresponsal de guerra Gustav Hasford relataba una serie de acontecimientos autobiográficos sucedidos durante el conflicto en Vietnam. Tras adquirir los derechos de la novela, Kubrick afrontó la escritura del guión con su amigo y colaborador habitual Michael Herr (también ex reportero de guerra, autor del libro "Despachos de guerra" y de la voz en off de "Apocalypse Now"), y con el propio Hasford. Tras el accidentado proceso de elaboración del guión, que se alargó durante tres años y provocó numerosas disputas entre los tres coautores, Kubrick planificó el rodaje de la película en los estudios Pinewood, en Inglaterra, donde siete años antes había rodado "El resplandor" ("The Shining", 1980) y donde se sentía con la libertad necesaria para trabajar ajeno a las presiones de la industria. Del reparto de la película destaca la elección de Vincent D'Onofrio, que, para encarnar al emblemático recluta Patoso, se vio obligado a engordar más de treinta kilos, superando el récord oficioso que poseía Robert De Niro en su transformación para "Toro salvaje" ("Raging Bull", 1980, Martín Scorsese). También resultó toda una revelación la selección de R. Lee Ermey, antiguo instructor de marines, para el papel del colérico sargento Hartman.

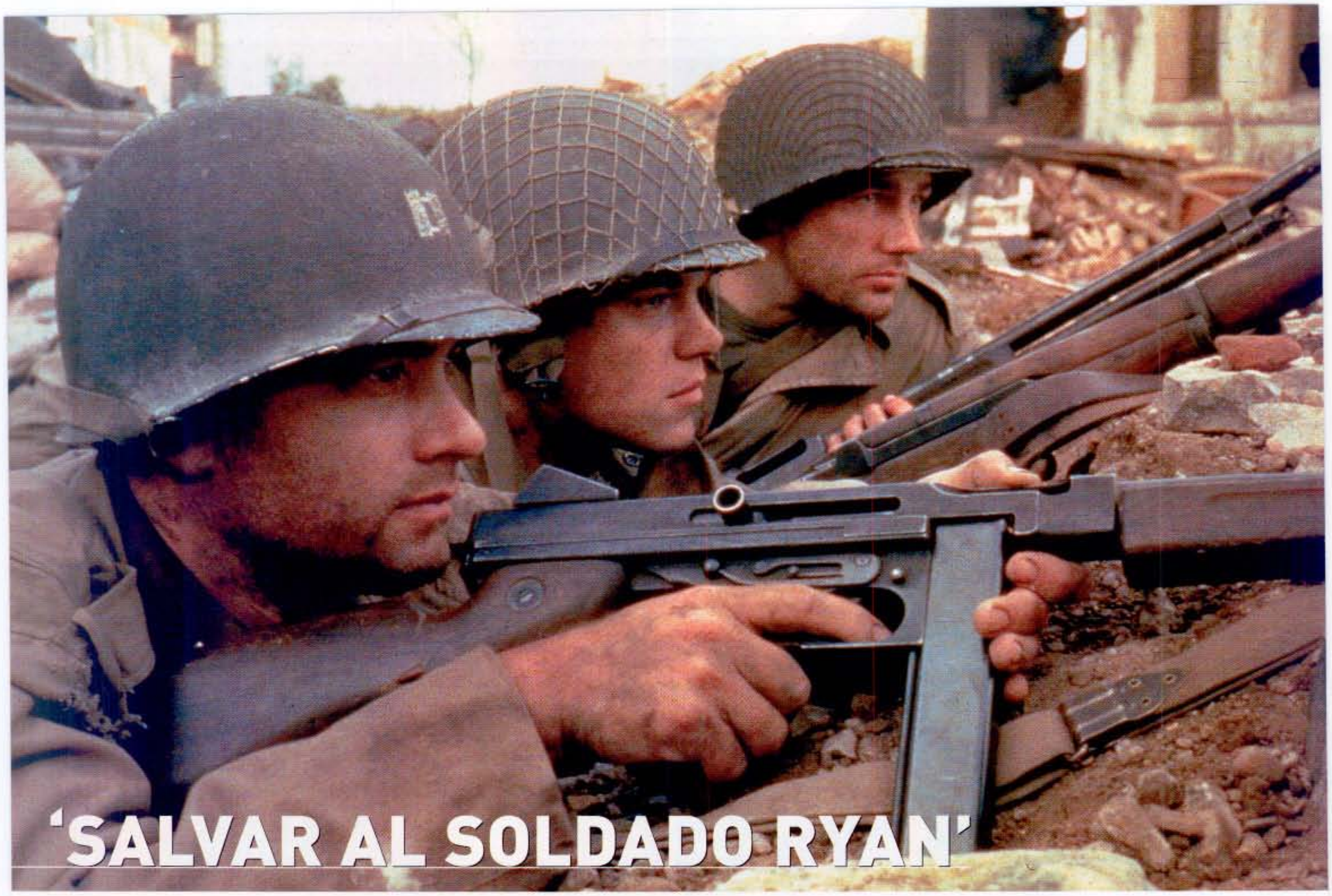


Tras "Senderos de gloria" ("Paths of Glory", 1957) y "Teléfono rojo: volamos hacia Moscú" ("Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb", 1964), Kubrick decidió rebuscar en las raíces de la conducta militar y examinar el proceso de adoctrinamiento de los soldados norteamericanos para la Guerra del Vietnam. Su indagación quedó reflejada en la primera mitad de "La chaqueta metálica", la mayor aportación de la película al género. Desde los primeros planos (en los que unos soldados son rapados al son de la alegre melodía del "Hello Vietnam" de Johnny Wright) queda patente la idea de la pérdida de identidad, la anulación de la personalidad de unos hombres de los que el espectador llegará a conocer muy poco; en ocasiones, ni tan sólo sus verdaderos nombres. Tras un eficaz lavado de cerebro en un campo de entrenamiento militar en Estados Unidos, dejarán de ser personas para convertirse en máquinas entrenadas para matar con apodos ridículos (Bufón, Cowboy, Bola de Nieve...), actitudes chulescas y una notable falta de aprecio por la vida humana. Todos ellos pasarán a formar parte de una fantasía indestructible conocida como el Cuerpo de Marines del Ejército de los Estados Unidos, inmortalizada por la cámara de Douglas Milsome, ex foquista y sustituto del operador habitual de Kubrick, John Alcott. La segunda parte de la película, ya en terreno vietnamita, muestra la cruda realidad del campo de batalla. Con su habitual tono ácido y frío, sin renunciar al humor negro y la sátira, Kubrick enfrenta al protagonista (recluta Bufón / Matthew Modine) al auténtico rostro de la guerra, donde campa a sus anchas la maquinaria propagandística militar, donde la fanfarronería de los soldados choca con la crueldad del combate y las alegres canciones para animar a las tropas no son más que el acompañamiento irónico de una muerte omnipresente.

Una audición global
La mayoría de actores de la película enviaron pruebas grabadas en vídeo interpretando una secuencia en Vietnam. Kubrick y los estudios Warner habían publicado anuncios por toda América para reclutar nuevos talentos.

INVENTIVA Y AGRESIVIDAD

R. Lee Ermey, veterano del Vietnam y antiguo instructor de marines, fue contratado, en un principio, como consultor técnico para el segmento del adiestramiento de los reclutas de "La chaqueta metálica" (una tarea que ya había realizado en "Apocalypse Now"). Pero, decidido a interpretar al sargento Hartman, le presentó a Kubrick un vídeo en el que durante quince minutos escupía a gritos, sin cesar y sin repetirse, insultos obscenos mientras recibía impactos de pelotas de tenis y de naranjas. Aquella demostración de inventiva y agresividad convenció a Kubrick: Ermey sería Hartman. Lo que resultaría una actuación memorable, en parte improvisada por el propio actor.



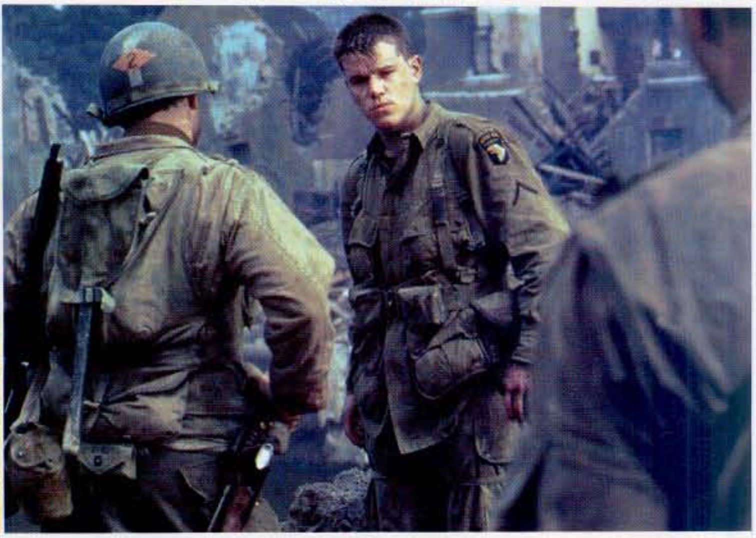
'SALVAR AL SOLDADO RYAN'

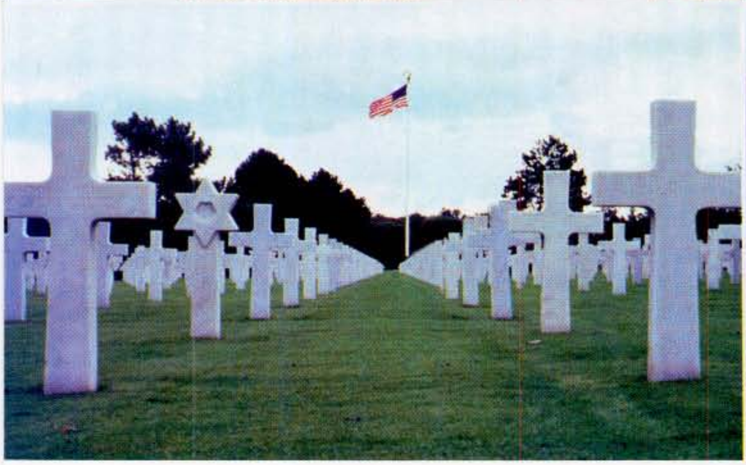
TÍTULO ORIGINAL: "Saving Private Ryan" (1998).
DIRECCIÓN: Steven Spielberg.
PRODUCCIÓN: Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn y Steven Spielberg.
GUIÓN: Robert Rodat.
FOTOGRAFÍA: Janusz Kaminski.
MÚSICA: John Williams.
INTÉRPRETES: Tom Hanks, Tom Sizemore, Edward Burns, Giovanni Ribisi, Matt Damon, Jeremy Davies, Ted Danson, Paul Giamatti.
PREMIOS: Ganadora de los Oscar al Mejor Director, Fotografía, Sonido, Efectos de Sonido y Montaje. Nominada al Mejor Actor (Tom Hanks), Guión Original, Banda Sonora, Dirección Artística y Maquillaje. Ganadora de los Globos de Oro a la Mejor Película Dramática y al Mejor Director.

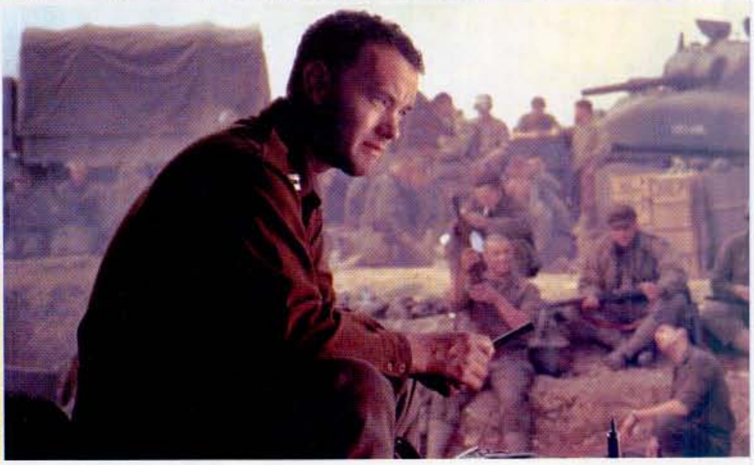
La verdad como un puño
Muchos de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial que participaron en el Día D felicitaron a Spielberg por la verosimilitud de su retrato del desembarco de Normandía.

→ Lejos del tono paródico que Steven Spielberg imprimió a películas como "1941" (1979) o la trilogía de Indiana Jones, y más cercana a los postulados de "El Imperio del Sol" ("Empire of the Sun", 1987), "Salvar al soldado Ryan" presenta varios puntos en común con "La lista de Schindler" ("Schindler's List", 1993). Aunque una es un homenaje a las víctimas del holocausto nazi contra los judíos y la otra expresa el reconocimiento a los militares norteamericanos que lucharon por salvar Europa del nazismo, en ambas se relata cómo en el seno de la más terrible de las tragedias (un campo de concentración y el frente de guerra), en un lugar y momento en el que la humanidad parece abocada al horror (la Polonia ocupada y las playas de Normandía en el Día D), surge la posibilidad del gesto solidario y compasivo. Después de todo, el eje temático de ambos filmes es una misión humanitaria en la que confluirán sacrificio y heroísmo.

La historia que cuenta "Salvar al soldado Ryan" está basada en el caso real del soldado Fritz Niland, que formaba parte del escuadrón aéreo aliado y que perdió a sus tres hermanos en distintos frentes. Su madre recibió los tres comunicados de la muerte de sus hijos el mismo día, y el Departamento de Defensa estadounidense ordenó encontrar y devolver a casa de inmediato al soldado Niland. Spielberg conoció el caso a través del guionista Robert Rodat, que se interesó por la historia al descubrirla en uno de los muchos libros que se publicaron con ocasión de la celebración del 50 aniversario del Día D. El guión de Rodat fue reescrito por Frank Darabont y Scott Frank, aunque estos no aparecen acreditados en la película. El rodaje tuvo lugar en las ciudades inglesas de Welwyn y Hatfield (donde se reconstruyó todo el pueblo en ruinas del último segmento del filme), en Loom (Francia) y en Wexford (Irlanda), donde tuvo lugar el rodaje de las secuencias







más emblemáticas de la película: el desembarco de Normandía. Una de las mayores aportaciones del filme al contexto del cine bélico es el realismo y crudeza con que está documentado el combate militar. En particular, la primera media hora de metraje, donde se muestra la carnicería en la que se convirtió la playa de Omaha el 6 de junio de 1944, es ya un hito de la reconstrucción veraz del caos en el campo de batalla. Se utilizaron 2.500 soldados y 2.000 fusiles (1.500 de ellos hechos de goma para aligerar su carga) durante el rodaje de este estremecedor prólogo. La estrategia utilizada por el director para dotar de autenticidad a las escenas de combate es la de sumergir al espectador en el corazón de la contienda mediante la filmación con cámaras al hombro y velocidad de obturación muy elevada, que capturan perspectivas subjetivas que se asemejan al tipo de imágenes que filmaría un cámara de televisión atrapado entre líneas enemigas. Por eso no es de extrañar que el objetivo de la cámara sea salpicado por gotas de barro, lluvia o sangre. Según Spielberg, su propósito era "eliminar todo posible glamur en el retrato de la batalla". Lo consiguió creando escuela: pocas películas bélicas posteriores han podido librarse de la alargada sombra del arranque de "Salvar al soldado Ryan", con esos colores degradados en un sesenta por ciento y ese sonido hiperrealista.

El abultado presupuesto con el que contó la película, unos setenta millones de dólares, quedó ampliamente rentabilizado por su gran éxito comercial, que ingresó por taquilla más de doscientos millones, así como por la buena acogida por parte de la crítica y la Academia de Hollywood, que condecoró la cinta con cinco Oscar (incluido el de mejor director). Spielberg veía así recompensado su acercamiento más visceral y violento a la Segunda Guerra Mundial, algo así como un Fuller cruzado con un Ford.

↑ **Semillas de rencor**
Matt Damon (arriba) fue el único actor-soldado de todo el elenco que no pasó por un entrenamiento militar. Así se fomentó el resentimiento que sus compañeros de reparto debían sentir contra él en la película.

ENTRENAMIENTO MILITAR

Como preparación para un rodaje exigente desde el punto de vista físico y táctico, el grupo de actores que iban a formar parte del escuadrón de salvamento del soldado Ryan fue enviado una semana a un campamento de maniobras, donde recibieron un severo entrenamiento marcial a las órdenes del capitán Dale Dye, asesor militar de la película, en la que también aparece interpretando a un coronel del Departamento de Guerra. Durante seis días, bajo el lluvioso y húmedo clima británico, los actores durmieron al raso, patrullaron días enteros, aprendieron a usar armas y técnicas de combate y degustaron la dieta del recluta mondo y lirondo, compuesta únicamente de comida enlatada.

La magnitud de la tragedia
Arriba, la decadencia de las tropas alemanas en "Los cuatro jinetes del Apocalipsis". Sobre estas líneas, el saludo enloquecido del triunfador pisando un lecho de cadáveres en "Yo acuso".

Disparos desde el silencio

por Sergi Sánchez

El cine nació asociado a la cultura del ocio, y la cultura del ocio nació asociada a la democracia. Y la democracia, que fundamentó su eficacia en una diáfana jerarquía –las masas por un lado, sus representantes por otro–, no pudo librarse de ser azotada por la guerra, consustancial a un ser humano que, durante el siglo XX, vería caer, una tras otra, todas sus esperanzas de vivir en un mundo en paz. El cine fue el primer arte capaz de captar la imagen en movimiento de la guerra en directo, aunque al principio, debido a la poca manejabilidad de las cámaras, sus registros se limitaron a ceremonias oficiales o a curiosas reconstrucciones en estudio. La que, según afirma Shlomo Sand en "El siglo XX en pantalla", es la primera película propagandista de la historia, "Tearing Down the Spanish Flag" (1898, Stuart Blackton), se rodó pocas horas después de la declaración de guerra de Estados Unidos a España por la soberanía de Cuba, simulando los combates en unos pequeños estudios neoyorquinos. Simular, reconstruir: algo que ya había hecho Méliès en "Combat naval en Grèce" (1897) o en "Guerra de Cuba et l'explosion du 'Maine' à La Havane" (1898).

La guerra en tres etapas
La despedida en "El gran desfile" (a la izquierda), las trincheras en "Armas al hombro" (sobre estas líneas) y el combate en "Alas" (arriba).

A partir de la Primera Guerra Mundial, todos los ejércitos de los países implicados vieron en el cine un aliado imprescindible. Y a pesar de que un gran número de operadores se ofrecieron voluntarios para filmar lo que estaba ocurriendo en las trincheras, la mayoría de escenas bélicas se rodaban lejos del frente, durante los entrenamientos de los soldados. Lo que no restaba ni un gramo de dramatismo en sus efectos sobre el público, que reforzaba sus valores patrióticos siendo testigo de la tragedia del conflicto. Ahí radica el secreto del éxito de documentales como "The Battle of the Somme" (1916). Aunque en sus inicios la tendencia de estas películas-noticiario fuera fijarse en los heridos y los muertos para despertar el deseo de venganza de los ciudadanos, muy pronto prefirieron centrarse en los desfiles y los actos heroicos para elevar la moral del respetable.

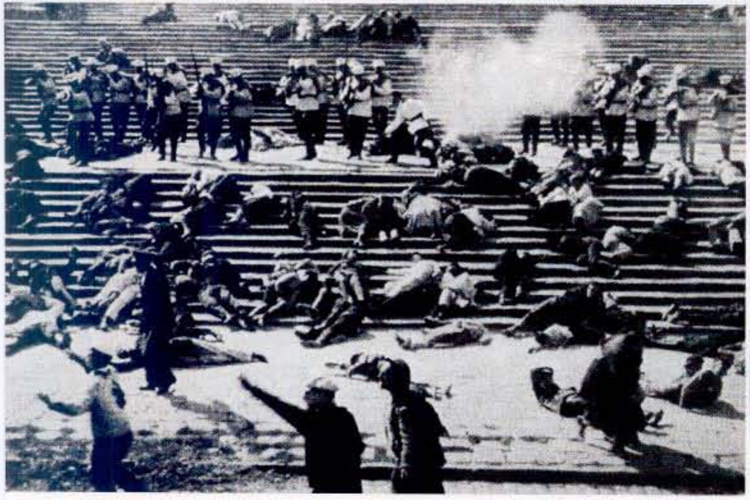
Europa cede su trono

No cometamos el error de pensar que todo eran películas bélicas durante la Gran Guerra. Nada más lejos de la verdad: el público prefería disfrutar de géneros de entretenimiento para evadirse de la cruda realidad. Y aunque algunos títulos hicieran alusión a la actualidad del conflicto, básicamente centraban sus energías en divertir a los espectadores. Por otra parte, la Primera Guerra Mundial debilitó a la industria del celuloide de los países que participaron en ella, factor que Estados Unidos aprovechó para invadir Europa, cinematográficamente hablando. Sin embargo, países como Dinamarca, que mantuvo un apreciable nivel de producción hasta el final de la guerra, y Alemania, que en 1917 se dio cuenta de la importancia del cine como arma propagandística y creó la UFA (Universum Film Aktiengesellchaft) –cuyos estudios, los más importantes de Europa durante los siguientes años, se inauguraron en 1919–, quisieron dar el do de pecho.

CHARLOT EN EL EJÉRCITO

Charles Chaplin no tenía un pelo de tonto. Se había librado del servicio militar en Estados Unidos por ser ciudadano británico, pero tanto en Inglaterra como en Estados Unidos le echaban en cara no haber participado en el conflicto. Como contrapartida, realizó "Armas al hombro" ("Shoulder to Arms", 1918) con la intención de intervenir en una campaña pública para recaudar fondos para la guerra. La estrenó dos semanas antes de la rendición de Alemania y logró ridiculizar a todos los estamentos militares sin que nadie le pidiera cuentas por ello.

LIBERTY BONDS
KULTUR



Sin palabras
De izquieda a derecha y de arriba abajo: "Yo acuso"; foto satírica de un combate de boxeo entre Douglas Fairbanks y el Káiser; "El acorazado Potemkin" (también sobre estas líneas); y "Los cuatro jinetes del Apocalipsis".

¿Qué pasó, entonces, con Francia? Abel Gance fue su portavoz bélico. Animado por Louis Delluc, que había llegado al cine desde el periodismo y que detestaba las películas de propaganda patrocinadas por el Servicio Cinematográfico del Ejército (en el que Gance había trabajado como realizador), dirigió "Yo acuso" ("J'accuse!", 1919) coescrita con el poeta Blaise Cendrars. Alejándose menos del melodrama tradicional de lo que él mismo habría deseado –después de todo, cuenta la historia de un triángulo amoroso aplastado por la guerra–, Gance definió su película, que empezó a gestarse en el último tramo del conflicto, como "un grito objetivo contra el militarismo alemán que aniquila la civilización europea". "Yo acuso" plantó la semilla de la inventiva visual de la majestuosa "Napoleón" ("Napoléon", 1927), pero difícilmente dejaba entrever el pacifismo que caracterizó la actitud de Gance a partir de la década de los treinta. Todo cambia cuando la distancia nos hace conscientes de la magnitud de la tragedia.

América se va a la guerra

Las escasas películas norteamericanas producidas antes de la participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial estaban guiadas por un espíritu más bien moderado. Pero su orientación dio un giro de 360 grados a partir de abril de 1917: cineastas como Cecil B. De Mille ("Till I Come Back to You", 1918) o David Wark Griffith –"Corazones del mundo" ("Hearts of the World", 1918)– explotaron la vena patriótica del séptimo arte realizando sendos filmes bélicos que partían de un mismo núcleo melodramático –también motor narrativo en la posterior "El precio de la gloria" ("What Price Glory", 1926, Raoul Walsh), que sería revisada por el mismísimo John Ford en 1952– para acabar dando por hecha la victoria de los aliados. Griffith quedó profundamente decepcionado cuando el presidente

Wilson, después de asistir a un pase privado de "Corazones del mundo", afirmó que no ayudaba en absoluto a la misión nacional. Y aunque intentó limar las asperezas de las escenas bélicas, mucho más cruentas de lo que él mismo había deseado en un principio, no contó con el beneplácito de la Casa Blanca, aunque sí con el del público, que respondió en la taquilla del mismo modo que lo había hecho con su obra maestra "El nacimiento de una nación" ("The Birth of a Nation", 1915).

En la década de los veinte, el cine bélico norteamericano produjo al menos tres grandes películas. La primera fue "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" ("The Four Horsemen of the Apocalypse", 1921, Rex Ingram), que puso en órbita a Rodolfo Valentino. La segunda fue "El gran desfile" ("The Big Parade", 1925), para cuyo rodaje, King Vidor, su director, solicitó verificar unos cien rollos de documental con imágenes de la Primera Guerra Mundial cedidos por el Cuerpo de Transmisiones de Estados Unidos. La tercera fue "Alas" ("Wings", 1927), en la que William A. Wellman, que había formado parte de la Escuadrilla Lafayette, filmó impresionantes secuencias aéreas, todo un alarde técnico para la época.

Rusia y la Revolución

Antes de Eisenstein, el operador de los Lumière, Felix Mesguisch, consiguió captar, casi por casualidad, desde su habitación del hotel de Francia en San Petersburgo, la abortada rebelión marxista de 1905. Veinte años más tarde, el Gobierno ruso quiso festejar el ensayo de la Revolución de 1917, y le dio carta blanca a uno de los realizadores más prometedores de su industria para que hiciera justicia a tan magno acontecimiento. Así nació una de las obras capitales de la historia del cine, "El acorazado Potemkin" ("Bronenosez Potemkin", 1925), que recoge uno de los episodios más desconocidos de la revuelta: el motín de los marineros del barco del título contra sus oficiales. La extraordinaria película de Eisenstein, mejor valorada en el extranjero que en la Unión Soviética, conjugaba en tercera persona épica la expresividad de un montaje delirante y repleto de sentido con la sumisión a la ideología bolchevique. No sería la última vez que Eisenstein se doblegara al espectáculo de la rebelión de las masas contra el orden establecido: también realizada por encargo del Gobierno ruso para celebrar la décima efeméride de la Revolución, "Octubre" ("Oktabr", 1927) amplificaba los logros visuales de "El acorazado Potemkin" –la toma nocturna del palacio de Invierno dejó sin luz a los habitantes de Leningrado durante tres noches–, hasta tal punto que resultó demasiado avanzada a su época, volviendo a repetir fracaso en la Unión Soviética y éxito en Occidente. Tanto "El acorazado Potemkin" como "Octubre" expresaban la convicción de Eisenstein de que el lenguaje cinematográfico podía expresar cualquier idea sin recurrir a los recursos dramáticos habituales. Sin embargo, Eisenstein no debería eclipsar la figura de otro gran cineasta ruso, esta vez documentalista, llamado Dziga Vertov, jefe de montaje de los noticiarios filmados del nuevo régimen. Su obsesión por retratar la realidad, muy acorde con la ideología comunista, no descartaba reinventarla desde los ángulos de cámara más inverosímiles y utilizando los recursos expresivos (pantallas partidas, ralentizados, animación) más inventivos. Sin ningún ánimo de sacar los trapos sucios del poder, Vertov realizó, amparado por los métodos de un "cinéma-verité" maquillado a su antojo, notables documentales –entre los que destacan "Godovchina revolyutsii" (1919) (o "El aniversario de la revolución") e "Istoriya grazhdanskoy voiny" (1922) (o "Historia de la guerra civil")– que glorificaban los actos revolucionarios.

Plegarias desatendidas
Dolores del Río en el mar de tumbas de "El precio de la gloria".

MÉLIÈS Y EL CASO DREYFUS

No todo fueron magias animadas de ayer y hoy para el padre del cine fantástico. En "L'affaire Dreyfus" (1899), Georges Méliès se ocupó del proceso del capitán Dreyfus, que había sido encarcelado por espionaje y traición a la patria por el Gobierno francés, injusticia denunciada posteriormente por Émile Zola, que reabrió el caso para poner en la palestra la falta de honestidad del Ejército. En quince condensados minutos, Méliès narró los episodios más significativos del proceso recreándolos desde el claro partidismo a favor de Dreyfus. El éxito de su apuesta fue absoluto: un mes más tarde, la Pathé se puso las pilas y produjo una película sobre el caso. La competencia entre creadores y estudios –otro tipo de guerra– había nacido.

JÓVENES AUNQUE SOBRADAMENTE PREPARADOS
La última de las 25 misiones del bombardero B-25 "Memphis Belle" protagoniza la película homónima de Michael Caton-Jones, dirigida en 1990 y protagonizada, entre otros, por **Matthew Modine, Billy Zane, Eric Stoltz, Sean Astin, Tate Donovan y Harry Connick Jr.**

TIERRA, MAR Y AIRE

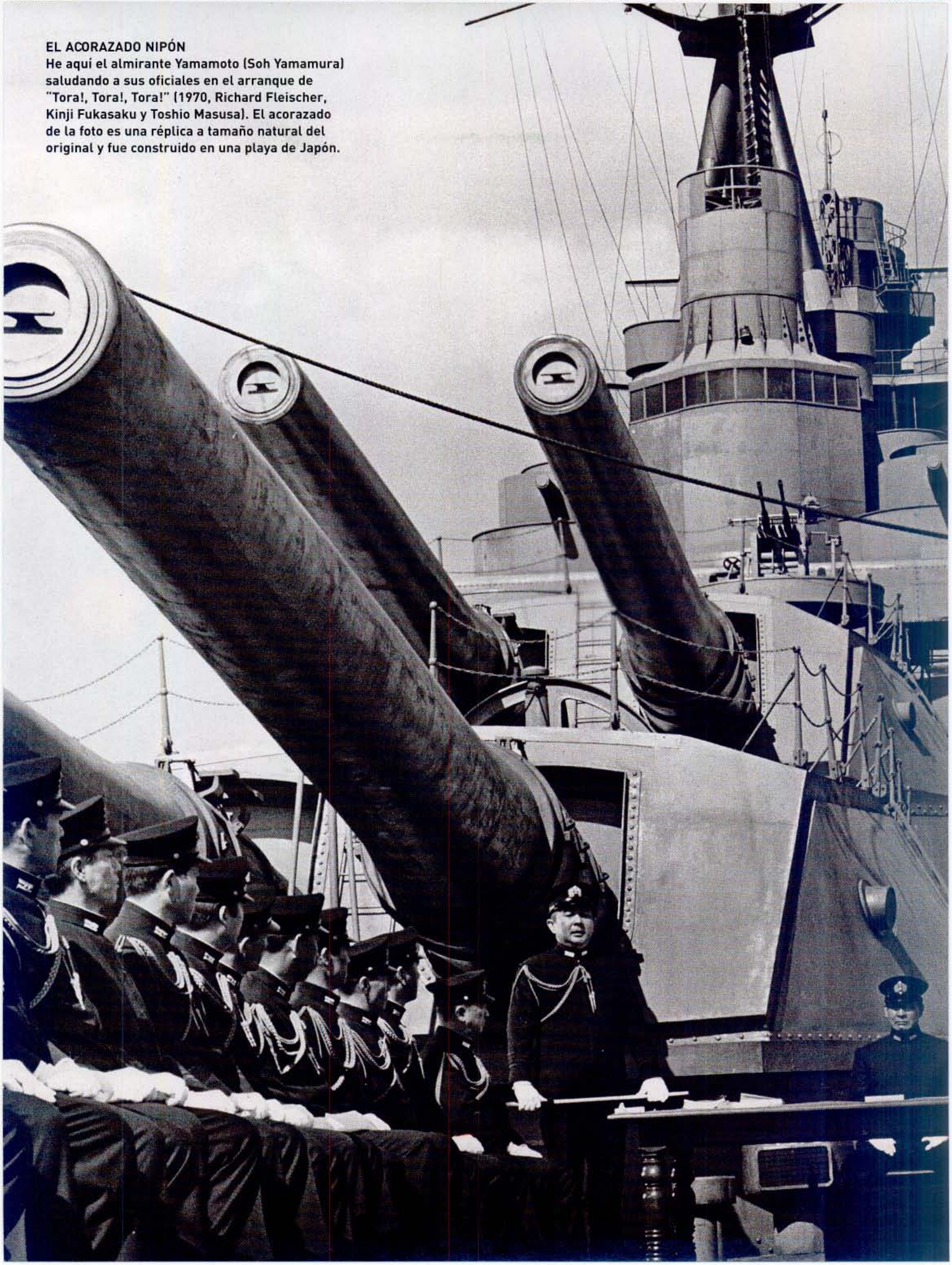
He aquí una guerra en tres dimensiones, voluminosa e invulnerable. Una guerra que se desarrolla a ras de suelo, mirando cara a cara al enemigo. Otra que navega por océanos de furia, disparando torpedos subacuáticos. Y otra que sobrevuela el cielo como un dios colérico, dispuesto a castigar a los humanos desde la arrogancia de las alturas. Tierra, mar y aire son los tres elementos del cine bélico, un triángulo equilátero cuyo centro neurálgico no es otro que el fuego de la destrucción masiva. Y cada uno de ellos tiene sus iconos, sus máquinas infernales, su estética particular. No podemos entender lo que ocurre en tierra firme sin el despliegue de las tropas y su artillería pesada, materializada en esos tanques que pisan cabezas del bando contrario. El mar en guerra no sería el mismo sin sus claustrofóbicos submarinos o sus imponentes acorazados, Goliats de apariencia invencible que devoran el agua a su paso. El aire bélico sonaría vacío sin el ruido de las aspas de los helicópteros, sin la monstruosa belleza de los bombarderos y sin la gigantesca y anacrónica presencia de los dirigibles. Todos ellos configuran el imaginario del género tanto o más que los héroes que lo protagonizan. Un género que cuenta la épica vida en el campo de batalla, proyectada en una inofensiva sábana blanca.

VAYA DESEMBARCO

¿Qué habría sido del Día D sin el coraje de las tropas de infantería? Como ilustra "Salvar el soldado Ryan" ("Saving Private Ryan", 1998, Steven Spielberg), más de 150.000 soldados participaron en el decisivo desembarco de Normandía, el 6 de junio de 1944.

PISANDO FUERTE
Un tanque T-62 protagoniza una atroz ofensiva contra los muyahidines en "La bestia de la guerra" ("The Beast of War", 1988, Kevin Reynolds), insólito abordaje de la Guerra de Afganistán desde una doble perspectiva, soviética y árabe.

APARCAMIENTO ACUÁTICO
El submarino alemán tipo VII-C, el U-96, a punto de salir de La Rochelle, Francia, en misión de patrulla, fue el protagonista de la claustrofóbica "El submarino" ("Das Boot", 1981, Wolfgang Petersen), una de las películas más taquilleras del cine germano.



EL ACORAZADO NIPÓN
He aquí el almirante Yamamoto (Soh Yamamura) saludando a sus oficiales en el arranque de "Tora!, Tora!, Tora!" (1970, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku y Toshio Masusa). El acorazado de la foto es una réplica a tamaño natural del original y fue construido en una playa de Japón.

AVIONES DE SALDO
Para las batallas aéreas de "El Barón Rojo" ("The Red Baron", 1971), Roger Corman reutilizó los aviones de "Las águilas azules" ("The Blue Max", 1966, John Guillermin), fiel a su ahorrativa filosofía de trabajo.

VOLANDO VOY
El conde Ferdinand Von Zeppelin hizo volar el primer dirigible comercial de la historia el 22 de junio de 1910. Poco después, como cuenta "Zeppelin" (1971, Etienne Périer), los dirigibles ocuparon un lugar preeminente en la flota aérea de la Primera Guerra Mundial.

EL CINE EN GUERRA

El ser humano lucha desde que vivía en grutas y se expresaba con gruñidos, pero no fue hasta hace poco más de un siglo cuando supo inventar el artefacto capaz de inmortalizar todo el dinamismo de sus batallas. Tan pronto nació el cine, el hombre se llevó la cámara a la guerra. ¿Por qué? Porque como decía el estratega prusiano Carl Von Clausewitz (1780-1831), "la guerra es la continuación de la política por otros medios". La mirada del cinematógrafo nunca ha sido inocente y el cine bélico es, sin duda, el género que ha estado mayormente condicionado por el contexto ideológico, político y militar en cada uno de los pasos de su apasionante recorrido. El género se plantó en las trincheras de la Primera Guerra Mundial y floreció en plena Segunda Guerra Mundial, sin dejar de estar presente en nuestra Guerra Civil, las Guerras de Corea y Vietnam o los conflictos que siguen abiertos en Oriente Medio. Echaremos un vistazo por todos ellos para esbozar la historia de un género que sigue muy vivo, brindando innumerables obras maestras al séptimo arte. Sin más demora: luces, cámara... ¡acción!

por Philipp Engel

Mitos o realidades
La exaltación de los valores patrióticos a través de la leyenda de "El sargento York" (arriba) contrasta con el realismo desmitificador de "La vida y nada más" (sobre estas líneas), con un genial Philippe Noiret.

El nacimiento de una pasión

La Gran Guerra o la Guerra de Guerras, tal y como se la conocía antes de que la Segunda Guerra Mundial le pusiera un Uno delante, fue la entregada comadrona del cine bélico, aunque este, ya mayor, se lo agradeció con cierto despecho. Tirando por tierra el tópico de que segundas partes nunca fueron buenas, la tremenda secuela de la Primera Guerra Mundial –la Gran Guerra II, una gigantesca producción en la que se invirtieron muchos más medios– superó todas las expectativas, erigiéndose en el tema favorito del cine bélico por encima de cualquier otro conflicto. "El sargento York" ("Sergeant York", 1941, Howard Hawks), estrenada pocos meses antes de la entrada en guerra de Estados Unidos, había sido una de las últimas grandes producciones sobre la Gran Guerra, pero las hazañas de Gary Cooper quedaban ya muy lejos cuando el coronel Dax (Kirk Douglas), a las órdenes de Stanley Kubrick en "Senderos de gloria" ("Paths of Glory", 1957), dio el pistoletazo de salida a un regreso crítico a las trincheras. Ambas películas simbolizan dos posturas polarizadas sobre el conflicto, que se perpetuarán a lo largo y ancho de la historia del género: la sublimación de los valores patrióticos contra la feroz e implacable denuncia pacifista, permitida por la sabiduría que da la distancia.

El ¿coraje? de las tropas
De izquierda a derecha y de arriba abajo, imágenes de "Rey y patria", "Capitán Conan", "La Gran Guerra" y "Gallipoli".

La Gran Guerra a juicio

Si la Segunda Guerra Mundial tuvo claros culpables, su predecesora se mantenía oculta en la memoria colectiva como la consecuencia de una loca carrera armamentística, motorizada por las ambiciones de todas las potencias imperiales. Un simple chispazo –en realidad dos: el doble magnicidio de Sarajevo– había bastado para desencadenar el endiablado sistema de alianzas que derivaría en un gigantesco infierno para el que las clases menos privilegiadas sirvieron de carne de cañón. En los años cincuenta, ningún gobierno estaba interesado en conmemorar cinematográficamente aquel desastre cuyas causas salpicaban de responsabilidad a todas las partes implicadas, pero los senderos trazados por Kubrick abrieron la veda a una serie de cineastas dispuestos a sentar a la Gran Guerra en el banquillo. Al poco de protagonizar la turbadora "El sirviente" ("The Servant", 1963, Joseph Losey), Dirk Bogarde se vistió de uniforme para el mismo realizador en "Rey y patria" ("King and Country", 1964), un drama judicial mucho más austero en el que Tom Courtenay era sometido a un consejo de guerra por haber tenido la infeliz idea de dejar las armas para regresar a su querida granja. Exiliado en Inglaterra por sus ideas políticas, Losey logró estrenar el filme, donde aparecía un fotograma en el que el rey Jorge V posaba junto a su primo, el káiser Guillermo II, antes de estallar la guerra. Lo que no significa que Europa fuera un ejemplo de tolerancia: a Mario Monicelli lo llamaron de todo menos guapo cuando anunció que se disponía a romper el tabú de "La Gran Guerra" ("La Grande Guerra", 1959) con una tragicomedia protagonizada por dos pícaros de la talla de Vittorio Gassman y Alberto Sordi. Por suerte, los tiempos estaban cambiando y las viejas posiciones fortificadas se revelaron como el lugar idóneo para lanzar andanadas contra el orden establecido. "Rey de corazones" ("Le roi

LA GUERRA EN CINCO FECHAS

28 de junio de 1914. El asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria y su esposa en Sarajevo provoca una crisis internacional. El sistema de alianzas entre las potencias desencadena un efecto dominó de declaraciones de guerra que implicará a 32 países en la contienda.
10 de septiembre de 1914. La Primera Batalla de Le Marne marca el fin de lo que se intuía como una guerra de movimiento.
2 de abril de 1917. Estados Unidos entra en guerra tras el hundimiento del "Lusitania", torpedeado por un submarino alemán.
3 de marzo de 1918. Tras el triunfo de la Revolución, los bolcheviques firman la Paz de Brest-Litovsk (Polonia).
11 de noviembre de 1918. Alemania, derrotada, firma el armisticio que acabaría derivando en el Tratado de Versalles.
La Gran Guerra deja aproximadamente 8,7 millones de muertos y 6 de inválidos.

Entre el cielo y la tierra
Arriba, a punto de emprender el vuelo en "Las águilas azules". Abajo, las tropas francesas esperando a entrar en combate en "Largo domingo de noviazgo".

du coeur", 1966, Philippe de Broca), con Alan Bates compartiendo protagonismo con los fugados de un manicomio, se convirtió en película de culto para la generación anti-Vietnam. La Gran Guerra, a la que también han regresado realizadores como Bertrand Tavernier –"La vida y nada más" ("La vie et rien d'autre", 1989) y "Capitán Conan" ("Capitaine Conan", 1996)–, Francesco Rosi –"Hombres contra la guerra" ("Uomini contro", 1970)– o Dalton Trumbo –"Johnny cogió su fusil" ("Johnny Got His Gun", 1971)–, sigue siendo un escenario privilegiado para grandes filmes antibelicistas, pero recuperar los clásicos previos a la Segunda Guerra Mundial permite aquí reconstruir los no menos gloriosos senderos por los que el género se hizo grande a pesar de tener que lidiar con la coyuntura política a cada paso de su largo recorrido.

Bombas sin "boom"

Mientras las bombas caían con estruendo en el frente, la población seguía prefiriendo el cine de evasión, pero los cerebros propagandísticos de sus líderes entendieron muy pronto el poder manipulador de la imagen en movimiento. La cámara cinematográfica, que había tenido ocasión de filmar sangrientos acontecimientos como la Revolución Rusa de 1905, ya formaba parte del equipamiento base de los ejércitos. Así, proliferaron numerosos noticiarios bélicos, pero para seducir al público había que tratar de despertar sus emociones envolviendo el mensaje de heroísmo y sacrificio con historias más personales en las que influyera el drama, el amor e incluso la comedia. Con esta premisa, tuvieron cierta repercusión algunas producciones de candente fondo bélico como "Mères françaises" (1917, René Hervil y Louis Mercanton), con una ya sexagenaria Sarah Bernhardt llorando a su hijo, o la británica "El martirio de miss Edith Cavell" ("Nurse and Martyr", 1915, Percy Moran), que reproducía la historia real de una en-

Doble final
La Paramount ofreció a los exhibidores copias de "Adiós a las armas" con dos finales: uno feliz y otro infeliz. Era asunto suyo cuál proyectaran. Cuando Hemingway se enteró, montó en cólera. Por eso en las grandes ciudades se respetó el final infeliz, que coincidía con el de su novela.

fermera que ayudó a escapar a doscientos presos británicos antes de ser fusilada por los alemanes. De todos modos, la industria del cine europeo se hallaba exhausta por el esfuerzo bélico y Hollywood no dudó en conquistar el mercado, bombardeándolo con sus cada vez más numerosas estrellas, para acabar arrebatando a Francia el cetro de primera potencia cinematográfica: aquí hay que buscar el origen de la hegemonía hollywoodiense. La ambiciosa fábrica de sueños abordó la contienda instalada en una cómoda neutralidad con títulos como "War Brides" (1916, Herbert Brennon), más tarde prohibido por su carga pacifista, o "Civilization" (1916, Thomas H. Ince), en la que un militar fallecido mantenía con Jesús una edificante conversación sobre los horrores de la guerra. El hundimiento del "Lusitania" cambió radicalmente las cosas, y los cantos a la paz se transformaron en patrióticas trompetas guerreras en títulos como "La pequeña heroína" ("The Little American", 1917, Cecil B. De Mille), donde Mary Pickford efectuaba una contundente declaración de principios: "Yo era neutral, pero eso fue antes de ver a los soldados matando a las mujeres y disparando contra los ancianos. Entonces dejé de ser 'neutral' y me convertí en un ser humano". El ambiente ya no dejaba espacio para la incertidumbre: olía a pólvora y a tierra quemada.

D. W. Griffith llegó tarde para contentar al primer ministro británico, que le había pedido una gran obra épica que facilitara la intervención americana, pero "Corazones del mundo" ("Hearts of the World", 1918), rodada en Francia, fue un éxito a pesar de que la primera dama le instara a amputar algunas escenas demasiado sangrientas. Un caso curioso fue el de Robert Goldstein, "el hombre con más mala suerte de la historia del cine". Proveedor de vestuario de los estudios de Hollywood, invirtió su capital en una gran producción ultrapatriótica sobre la guerra equivocada. La leyenda de

Juego de contrarios
Nadie diría que "El barón rojo" (arriba) es una película antibelicista. Es, de hecho, el reflejo especular de "La gran ilusión" (Pierre Fresnay y Jean Gabin en la foto), de Jean Renoir, declarado por Goebbels "enemigo del pueblo alemán".

"The Spirit of 75" dice que se trataba de un violento filme sobre la Guerra de la Independencia. Los orígenes alemanes de Goldstein y las escenas en las que los casacas rojas violan a las mujeres americanas acabaron por costarle tres años de cárcel. Los rollos del filme se perdieron para siempre y el pobre Goldstein regresó a su país de origen para acabar en un campo de exterminio. La guerra terminó, empero, con una sonrisa: Charlot persiguiendo al enemigo con un queso pestilente en "¡Armas al hombro!" ("Shoulder Arms", 1918, Charles Chaplin), estrenada pocas horas antes del armisticio. Otro Chaplin –Syd, hermanastro de Charlie– fue "El fresco de las trincheras" –"The Better 'Ole" (1926, Charles Reisner)–, comedia en la que se experimentaba con el Vitaphone, uno de los primeros y rudimentarios sistemas que permitían sincronizar fotogramas con canciones y efectos. Las bombas estaban a punto de resonar en las salas de cine, pero sin necesidad de pirotecnia sonora, "El gran desfile" ("The Big Parade", 1925, King Vidor) ya se había convertido en la producción más rentable de la Metro Goldwyn Mayer. El público se volcó con John Gilbert enamorado de una campesina francesa (Renée Adorée) y quedó definitivamente impresionado con la escena en la que tres mil extras y más de cien aviones desfilaban ante sus ojos. Había nacido un cine más realista, alejado de la corriente propagandística, impregnado de pacifismo pero con un enorme sentido del espectáculo. Contaba la tan común historia del soldado de a pie que al final pierde una pierna, pero también anticipaba el antídoto a la decepción que experimentó Griffith al visitar las trincheras: los soldados enfangados en los hoyos de una guerra estática y duradera carecían de la épica napoleónica que todavía flotaba en las mentes de aquellos años. La solución estaba en el cielo. Ahí se libraba un hermoso combate, duelos entre caballeros de buena cuna que realizaban hipnóticas piruetas distanciando al público del horror terrestre. "Alas" ("Wings", 1927, William A. Wellman) fue el primer y último filme silente en ganar el Oscar a la mejor película. Así alzó el vuelo un atractivo subgénero que se prolongaría hasta títulos como "Las águilas azules" ("The Blue Max", 1966, John Guillermin), teniendo como pilotos de honor a Howard Hawks, que vertió sus propias experiencias en "La escuadrilla al amanecer" ("The Dawn Patrol", 1930), y al citado Wellman, veterano de la escuadrilla Lafayette, que siguió explotando el filón con "La legión de los condenados" ("The Legion of the Comdenned", 1928) y "Aguiluchos" ("Young Eagles", 1930), donde ya podía apreciarse el rugir de los motores en todo su ronco esplendor.

Sonoras señales de protesta

La llegada del cine sonoro engrandeció el espectáculo de la guerra al tiempo que envolvió sus formas en una bandera de blanco pacifismo. La inclusión de diálogos audibles propició la rauda adaptación de recientes obras literarias de talante claramente antibélico. A "Sin novedad en el frente", Alemania respondió con "Cuatro de infantería" ("Westfront 1918", 1930, Georg Wilhelm Pabst), otro clásico poblado de soldados consternados ante la magnitud del sacrificio, y la más discreta "No Man's Land" (1931, Víctor Trivias), que presentaba, como en un chiste, a un inglés, un francés, un alemán, un judío y un africano conviviendo fraternalmente en una trinchera. También en "Tell England" (1931, Anthony Asquith), primer filme sonoro sobre la Gran Guerra facturado en Gran Bretaña y recreación de la campaña a la que volvería Peter Weir con "Gallipoli" (1981), se percibe el absurdo de un inútil derramamiento de sangre. Lubitsch, alemán afincado en Hollywood, sintetizó el sentir del momento en su primer filme sonoro, "Remordimientos" ("Broken Lullaby", 1932), con la audacia de un desfile filmado a través del hueco dejado por una pierna amputada. Incluso Gary Cooper dijo "Adiós a las armas" ("A Farewell to Arms", 1932, Frank Borzage) en la primera adaptación de una novela de Hemingway: su única heroicidad en todo el filme consistía en saltar por los aires cuando compartía queso con otros ambulancistas. Los locos años veinte, el "crack" de 1929 y la Gran Depresión habían dejado el anhelo de un horizonte despejado, sin aviones amenazantes ni carros de combate aplastando el paisaje. Sin embargo, tal deseo podía no ser más que "La gran ilusión" ("La grande illusion", 1937), el ambivalente título de una de las obras maestras de Jean Renoir que, además de constituir un glorioso punto de arranque del subgénero de fugas de campos de prisioneros, marca el fin de una época y el principio de otra peor. Desde 1933, Hitler gobernaba arropado por las enfebrecidas masas de la frustración germana, y Goebbels, entre otros menesteres de su Ministerio de Propaganda, se dedicaba a armar el cine alemán. La Gran Guerra no había concluido siguiendo el deseo de Woodrow Wilson, presidente número 28 de Estados Unidos. No fue la guerra que había de acabar con todas las guerras. H. G. Wells, decepcionado por los cambios sociales que no trajo el conflicto bélico, ya lo vio así en la novela que se proyectaría en las pantallas como "La vida futura" ("Things to Come", 1936, William Cameron Menzies). Según este asombroso filme, una guerra mucho más terrorífica sería el mayor regalo de las Navidades de 1940. Wells vaticinó que esta se prolongaría hasta llegar a nuestros días arruinando la civilización. Quizás, de algún modo, haya sido así. Cada vez que se dispara un misil hay alguien que se frota las manos. Nadie ha inventado todavía, como en el filme, un gas que contagie la paz. Y a estas alturas, parece improbable que a alguien le interese hacerlo.

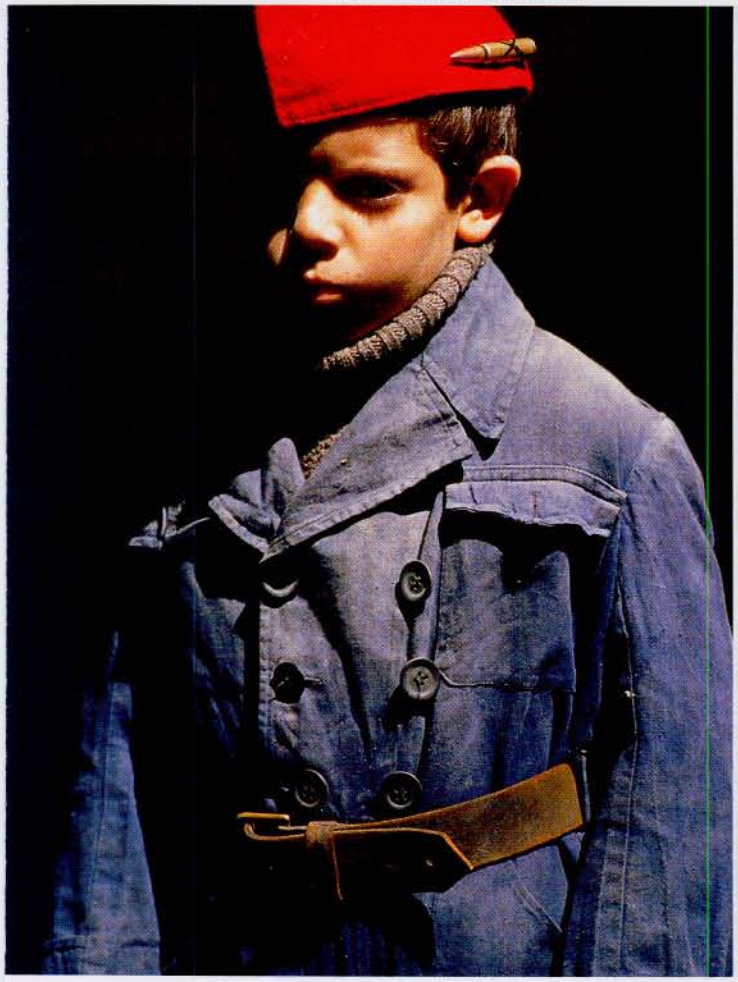
EL AVIADOR INTRÉPIDO

El multimillonario Howard Hughes, encarnado por Leonardo Di Caprio en "El Aviador" ("The Aviator", 2004, Martin Scorsese), se entusiasmó con las espectaculares imágenes de "Alas" e invirtió grandes sumas de dinero en la realización de "Los ángeles del infierno" ("Hell's Angels", 1930) (arriba), el filme cuyo rodaje abre la película de Scorsese, una superproducción que costó 3.800.000 dólares y se cobró la vida de tres pilotos. La película, para la que contó con 87 aviones, 150 mecánicos y un centenar de pilotos, tardó además dos años en estrenarse: la llegada del cine sonoro hizo que Hughes la sonorizara teniendo que prescindir de la protagonista femenina, la noruega Greta Nissen, a la que sustituyó por la rubia Jean Harlow, una de las primeras "sex symbol" de la historia del cine, a la que naturalmente también se benefició. A pesar de todo, el filme fue un éxito mundial.

Con la música a otra parte
Mientras las milicianas de "Libertarias" (arriba) cantan la Internacional, Alfredo Landa y sus colegas intentan dar un concierto en plena Guerra Civil en "Biba la banda" (sobre estas líneas).

Sangre española

La paz en la Europa de los años treinta se desmoronó como un castillo de naipes llegado el enfrentamiento que pudo constituir el inequívoco preludio de la Segunda Guerra Mundial, que se desencadenaría exactamente seis meses después del último parte de guerra de la Guerra Civil española. Para la prensa extranjera, la exótica piel de toro pasó a ser un alarmante tapete donde las tropas del Eje movían ficha a favor de la sublevación militar mientras Stalin apostaba sin arriesgar por la República y las democracias ponían cara de póquer limitándose a simpatizar extraoficialmente a través de las famosas Brigadas Internacionales. La debilidad mostrada por los Gobiernos democráticos frente al ascenso imparable del fascismo acabaría siendo decisiva para que un jugador como Hitler ganara con rapidez las primeras manos de la Segunda Guerra Mundial. Para nosotros, en cambio, la Guerra Civil ha perdurado como una traumática lucha fratricida cuyas secuelas aún se aprecian en los telediarios. Pese a ser un tema complejo y delicado, nunca ha dejado de interesar a nuestros cineastas, y se da la circunstancia, típicamente española, de un grueso pero irregular legado cinematográfico dividido en dos grandes bloques temporales. A la versión unidireccional, carente de matices, impuesta a lo largo de casi cuatro décadas, sucedió, como es natural y sin llegar al revanchismo, la necesidad de reformular el conflicto desde perspectivas radicalmente opuestas.



Las cruzadas de Franco

Tras el golpe militar, la industria cinematográfica, concentrada en las capitales fieles al Gobierno, se puso rápidamente en pie de guerra lanzando una lluvia de documentales educativos entre los que cabría destacar "Sierra de Teruel" ("L'espoir", 1945, André Malraux), filmado en 1937 por el prestigioso autor de "La condición humana". Si bien durante la guerra tan sólo una séptima parte de la producción propagandística llevaba el sello del yugo y las flechas, es cierto que los nacionales contaron con el apoyo de sus explícitos aliados. Tal y como refleja "La niña de tus ojos" (1998, Fernando Trueba), algunos artistas de la talla de Imperio Argentina fueron invitados a rodar en los estudios de la UFA películas como "Carmen, la de Triana" (1938, Florián Rey) bajo la complacida mirada del Dr. Goebbels. Del mismo modo, Edgar Neville realizó en Cinecittà "Frente de Madrid" (1939), a la que sucedería "Sin novedad en el Alcázar" ("L'assedio dell'Alcázar", 1940, Augusto Genina), donde el coronel Moscardó –Rafael Calvo, padre de Eduardo Calvo, coronel republicano en "La vaquilla" (1985, Luis García Berlanga)– se expresa sin tapujos: "Preferimos que el Alcázar se convierta en un cementerio que en un estercolero". El cine fue, desde un principio, una de las principales fuentes de adoctrinamiento. Así lo evidencian la revista "Primer Plano", los noticiarios del nodo –deliciosamente parodiados en "Espérame en el cielo" (1988, Antonio Mercero)–, la instauración de una férrea censura y el asentamiento del doblaje, brutal agresión a la obra cinematográfica que, por aquel entonces, servía para filtrar el flujo ideológico de las películas extranjeras. Rick (Humphrey Bogart) perdió así su pasado brigadista en la versión doblada de "Casablanca" (1942, Michael Curtiz). Mayor muestra del interés contaminante por el cine es el mismísimo generalísimo tomando cartas en el asunto al firmar, con el pseudónimo de Jaime de Andrade, el guión de "Raza" (1942,

↑ **El rojo de la revolución**
Enrolados en el bando republicano, un niño de "La hora de los valientes" y un miembro del POUM en "Tierra y libertad".

LA GUERRA CIVIL EN SIETE FECHAS

17 de julio de 1936. El ejército se subleva en Melilla. A lo largo de la semana siguiente, Franco toma las riendas del Alzamiento y conquista buena parte del territorio, aunque fracasa en Madrid y Barcelona.

28 de septiembre de 1936. Finaliza el asedio del Alcázar de Toledo. En octubre se crean las Brigadas Internacionales.

26 de abril de 1937. La Legión Cóndor alemana bombardea Guernica.

15 de noviembre de 1938. Retirada del ejército republicano tras perder la Batalla del Ebro.

26 de enero de 1939. Barcelona cae en manos de los rebeldes. Alrededor de 450.000 refugiados son recluidos en campos de concentración franceses.

26 de marzo de 1939. Cae Madrid.

1 de abril de 1939. Franco anuncia que la guerra ha terminado. La guerra dejó alrededor de un millón de muertos.

El espíritu nacional
Durante la guerra en el norte de África, las harcas ("harka") eran unidades militares indígenas al mando de oficiales españoles. A través de la historia del teniente Herrera (Alfredo Mayo), que se reincorpora a su harca para sustituir a un compañero herido en combate, el director Carlos Arévalo realizó en 1941 todo un ejercicio de glorificación de las Fuerzas Nacionales.

José Luis Sáenz de Heredia), filme que sintetiza con brío el ideario del Movimiento. Resulta particularmente perturbador el prólogo, en el que se recurre a la pérdida de las colonias como antecedente de la decadencia nacional: despertando inevitables paralelismos con nuestra historia reciente, los políticos liberales son tachados de traidores y canallas al proclamar que "la guerra no es popular". Lo que sigue es la trágica historia de la familia Churruca: frente a José (Alfredo Mayo), un bravo guerrero nacional que sobrevive a su fusilamiento de auténtico milagro, su hermano Pedro (José Nieto), turbio y tramposo desde la más tierna infancia, consigue medrar en la clase política republicana antes de ver la luz y lanzar un discurso redentor en el último momento. "Raza" se impuso como modelo para la larga serie de filmes que, una y otra vez, recordarían cuán heroico fue el Alzamiento que liberó a la patria efectuando de paso "un buen servicio a Europa al purgarla de los indeseables de todas las revoluciones". Pero la biblia de aquellos españoles "mitad monjes, mitad soldados" desapareció de los cines. La caída del Tercer Reich, el progresivo acercamiento de España y Estados Unidos y el relevo forzoso de las "camisas viejas" de la Falange por las "chaquetas nuevas" del Opus Dei, mejor capacitadas para la "recristianización de la nación", motivó una "resincronización técnica de diálogos y efectos" y el filme se cayó de la cartelera para resucitar con otro título, "Espíritu de una raza" (1950), versión en la que se habían depurado las escenas molestas en el nuevo contexto. En tales condiciones, el cine nacional no cesó de revisitar la Guerra Civil hasta llegar al tímido aperturismo de los años sesenta, antesala de la Transición. La censura no impidió la refrescante novedad de un héroe rojo (Manuel Gallardo) en "Tierra de todos" (1962, Antonio Isasi Isasmendi), pero mandó rehacer aquellas escenas en las que militares republicanos aparecían perfectamente uniformados para adecuarlas a la preceptiva imagen de una horda

La Guerra Civil en tiempos de Franco
De izquierda a derecha y de arriba abajo: "Tierra de todos", "A mí la legión", "Morir en Madrid" ("Mourir à Madrid", 1963, Frédéric Rossif) y "Raza".

desastrada y malcarada. "Golpe de mano" (1970, José Antonio de la Loma), un filme de acción por el que ya circulan futuros "perros callejeros" como el Pernas o el Fulminante, fue otro de los escasos intentos de romper con el maniqueísmo imperante, pero todavía, a principios de los setenta, se publicitaba como una producción en la que "nuestros héroes no son titanes de poderosos músculos y brazos de acero. El héroe ibérico es un hombre de escasa estatura, cetrino, pero capaz de abatir y acabar con toda la raza de los Titanes."

El cine en el cambio

"Raza" tuvo aún una tercera vida con "Raza, el espíritu de Franco" (1977, Gonzalo Herralde), autopsia documental del "Mein Kampf" franquista que contó con la inestimable colaboración de una dicharachera Pilar Franco. Salvo raras excepciones como "A la legión le gustan las mujeres... Y a las mujeres les gusta la legión" (1976, Rafael Gil), el cine de cruzadas murió con Franco. Gil seguiría aterrorizando al personal con adaptaciones de novelas de Vizcaíno Casas, pero antes de la Constitución y de la caída de la censura (1978), Jaime Camino, que ya había estrenado "España, otra vez" (1968), en la que un ex brigadista recuerda la guerra mediante insertos documentales, nos liberó de la verdad dominante con "Las largas vacaciones del 36" (1976), un filme plagado de estrellas patrias que retrata con realismo a la burguesía agazapada en una montaña cercana a Barcelona. Camino prolongó la historia hasta "El largo invierno" (1991), refiriéndose esta vez al del 39, cuando los burgueses pueden ya volver a sus ocupaciones de antaño. Entre ambas, rodó también "La vieja memoria" (1977), un documental contra el olvido; "El balcón abierto" (1984), en torno a la muerte de Lorca; y, sobre todo, "Dragon Rapide" (1986), minuciosa reconstrucción de los prolegómenos del Alzamiento que muestra a un Franco cauto y dubitativo magníficamente restituido por

DE "RAZA" A "LA CAZA"

**Haber sido el álter ego de un Franco idealizado por sí mismo lo confirmó como el voluntario más adecuado para misiones tan peligrosas como la precursora "¡Harka!" (1941, Carlos Arévalo), "Escuadrilla" (1941, Antonio Román), "¡A mí la legión!" (1942, Juan de Orduña), "El santuario no se rinde" (1949, Arturo Ruiz Castillo) o "Héroes del aire" (1958, Ramón Torrado).
Sin embargo, Alfredo Mayo tuvo la oportunidad de redimirse encarnando a uno de los tres ex combatientes de la Guerra Civil que se citan para pasar un caluroso día matando conejos y acaban enfrentados ante los ojos de un jovencísimo Emilio Gutiérrez Caba en "La caza" (1966, Carlos Saura), punto y aparte en la historia del cine español.**

La Guerra Civil según América
Arriba, Gary Cooper e Ingrid Bergman en "Por quién doblan las campanas". Sobre estas líneas, Henry Fonda y Madeleine Carroll en "Bloqueo", insólita aproximación al conflicto que tomaba partido por el bando republicano.

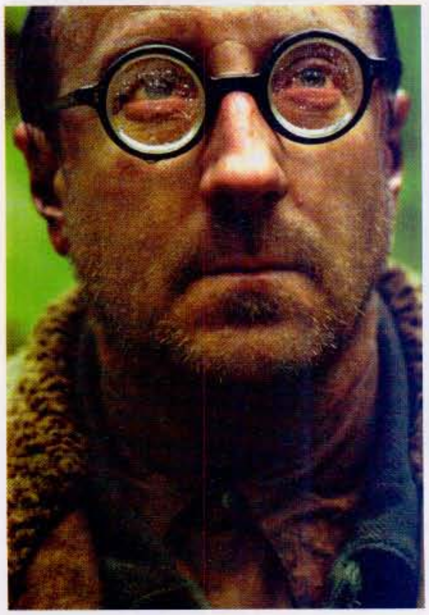
Juan Diego. Camino sigue siendo el campeón de la Guerra Civil, el que más celuloide ha gastado para hablar del conflicto y sus efectos, pero son pocos los directores de relumbrón que no han sucumbido a la tentativa de aportar sus variados y personales puntos de vista. "La vaquilla", una de las películas más costosas del cine español, y "¡Ay, Carmela! (1990, Carlos Saura), ambas escritas por Rafael Azcona, fueron sin duda las más populares, pero la lista es larga. Hay que citar también "Las bicicletas son para el verano" (1983, Jaime Chávarri), "La guerra de los locos" (1987, Manuel Matjí), "¡Biba la Banda!" (1987, Ricardo Palacios), "La hora de los valientes" (1998, Antonio Mercero), "Silencio roto" (2001, Montxo Armendáriz) y "Libertarias" (1996, Vicente Aranda), un proyecto largamente acariciado que ha sufrido las comparaciones, siempre odiosas, con "Tierra y libertad" ("Land and Freedom", 1995, Ken Loach), que, para muchos críticos, sigue siendo el mejor acercamiento cinematográfico a la Guerra Civil. Aunque, desde otro punto de vista, más atento al riesgo y a la originalidad, este título podría corresponder a "Vacas" (1992, Julio Medem), que liga el conflicto con las anteriores guerras carlistas ante la impasible mirada de un grupo de rumiantes.

El juego de Hollywood

A tono con su tradicional prudencia, Hollywood no se mojó con nuestra guerra. "Bloqueo" ("Blockade", 1938, William Dieterle) –un filme minado de buenas intenciones y protagonizado por Henry Fonda y Madeleine Carroll– fue la única película norteamericana sobre la Guerra Civil que tomó abiertamente partido por la República mientras esta se debatía entre la vida y la muerte. En "Love Under Fire" (George Marshall, 1937), la contienda no hacía más que servir de pintoresco telón de fondo para el flirteo entre un detective de Scotland Yard (Don Ameche) y una ladrona de guante blanco (Loretta

Young). Nada mejor deparó "The Last Train from Madrid" (1937, James Hogan), un filme escrito por el padre de la hoy prestigiosa novelista Paula Fox que Graham Greene calificaría de "la peor película que he visto en mi vida". El motivo de tanta contención tiene nombre propio: Joseph Ignatius Breen. Católico, reaccionario y favorable a los insurrectos, se valió de una cláusula del Código Hays para amordazar toda manifestación prorrepublicana desde el despacho donde controlaba la producción cinematográfica. Al margen de "Bloqueo", Hollywood no se mostró abiertamente antifascista hasta la declaración de guerra de los hermanos Warner a Hitler, "Confessions of a Nazi Spy" (1939, Anatole Litvak). Las nominaciones al Oscar de "¿Por quién doblan las campanas?" ("From Whom the Bells Tolls", 1943, Sam Wood) llegaron tarde. Katina Paxinou recibió el Oscar por un personaje inspirado en la Pasionaria cuando Franco ya llevaba tres años instalado en el poder. Esta segunda adaptación de una novela de Hemingway, que vivió la Guerra Civil como corresponsal, llegó además amputada de tres cuartos de hora a las salas de cine y no precisamente para aligerar la carga antifranquista. Los tiempos habían cambiado una vez más y Estados Unidos estaba en guerra. Las escenas eliminadas correspondían más bien a críticas antiestalinistas incluidas en la novela y el guión de Dudley Nichols. La OWI (Office of War Information), organismo dependiente de Roosevelt que, a través del Bureau of Motion Pictures, impulsaba el contenido ideológico de las películas, estimó que "concentrar excesiva atención en los puntos débiles de la armadura de nuestros aliados es precisamente lo que pueden desear nuestros enemigos". En tiempos de guerra, el mensaje debía ser claro. "Ahora –añadía el informe–, es necesario que veamos la lucha entre demócratas y fascistas como una globalidad y que reconozcamos que aquello por lo que lucharon los leales a la República es lo mismo por lo que estamos combatiendo."

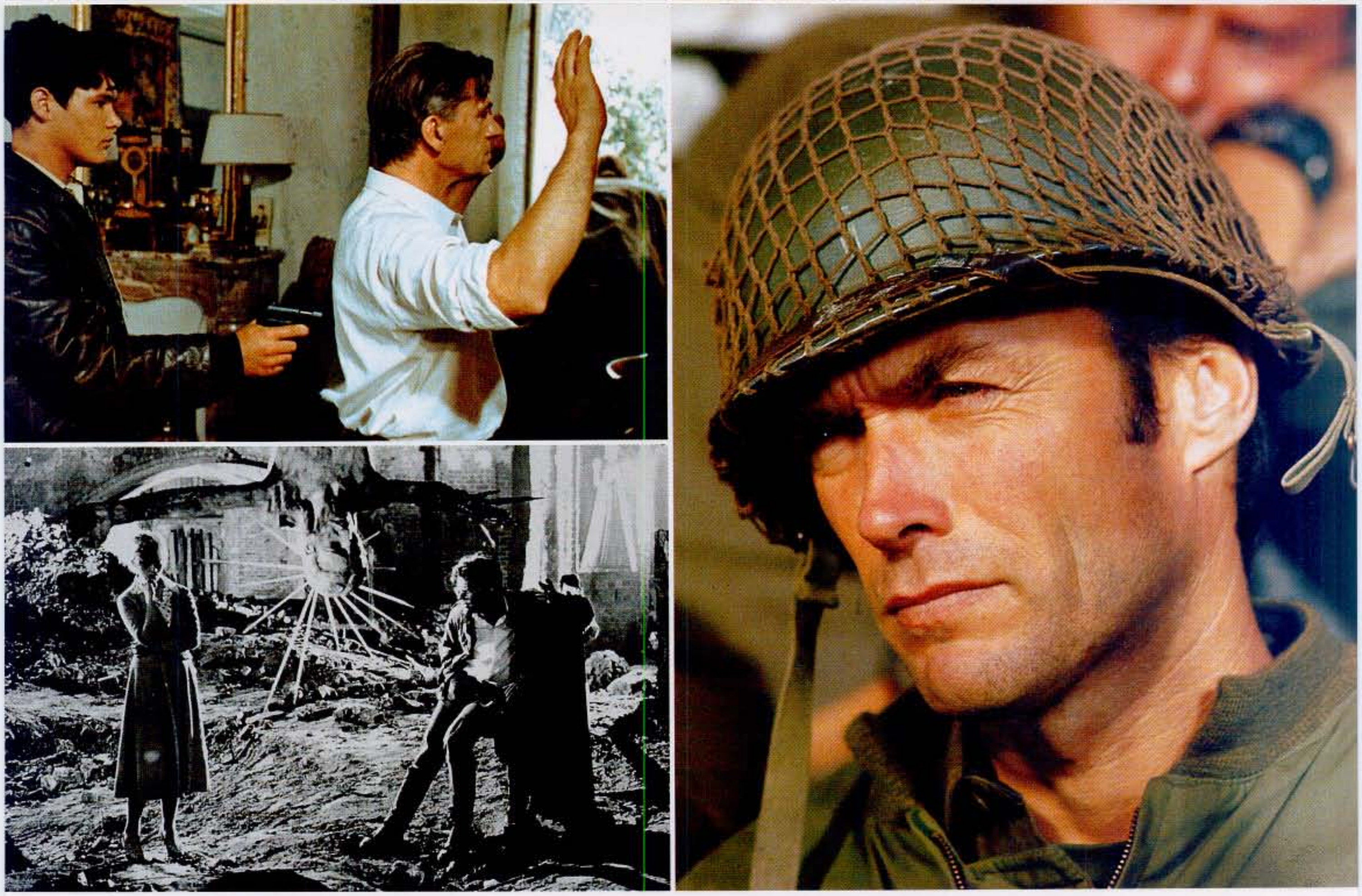
Después del Caudillo
De izquierda a derecha y de arriba abajo, imágenes de "¡Ay, Carmela!", "La vaquilla", "Dragon Rapide" y "La niña de tus ojos". Abajo, Ramon Fontserè en "Soldados de Salamina".



Postales desde el frente I
Arriba, un oficial alemán al borde de la desesperación en "Stalingrado" ("Stalingrad", 1993, Joseph Vilsmaier). Sobre estas líneas, James Coburn en "La cruz de hierro".

El mayor espectáculo del mundo

Planteémonos "Why We Fight", el emblemático título de la serie de documentales de guerra realizados por Frank Capra y Anatole Litvak, como una pregunta retórica. Los que se molestaron en hacérsela en 1943 tenían ya, por supuesto, una respuesta mucho más contundente que cualquiera de los estancos meandros históricos con los que se había tratado de justificar la Primera Guerra Mundial. La intervención aliada en todos los frentes se había articulado como un contraataque a explícitas agresiones militares por parte del Eje, a saber: la invasión de Polonia, Pearl Harbor y la violación del pacto contranatura entre el Tercer Reich y la URSS. Además de activar el patriotismo inherente al cine bélico en pie de guerra, el perfil político del enemigo permitió presentar el conflicto como una batalla de las democracias –con Stalin como insólito compañero de viaje– contra los fascismos. A la inversa, por parte alemana, se trataba de una lucha a muerte contra las decadentes potencias occidentales y la amenaza roja. El mundo estaba en guerra y las cámaras a punto de rodar, y una vez más el cine gritó "¡Presente!".



Postales desde el frente II
Arriba y a la izquierda, el colaboracionista "Lacombe Lucien". Abajo, la resistencia polaca en "Cenizas y diamantes". Sobre estas líneas, Clint Eastwood en "Los violentos de Kelly".

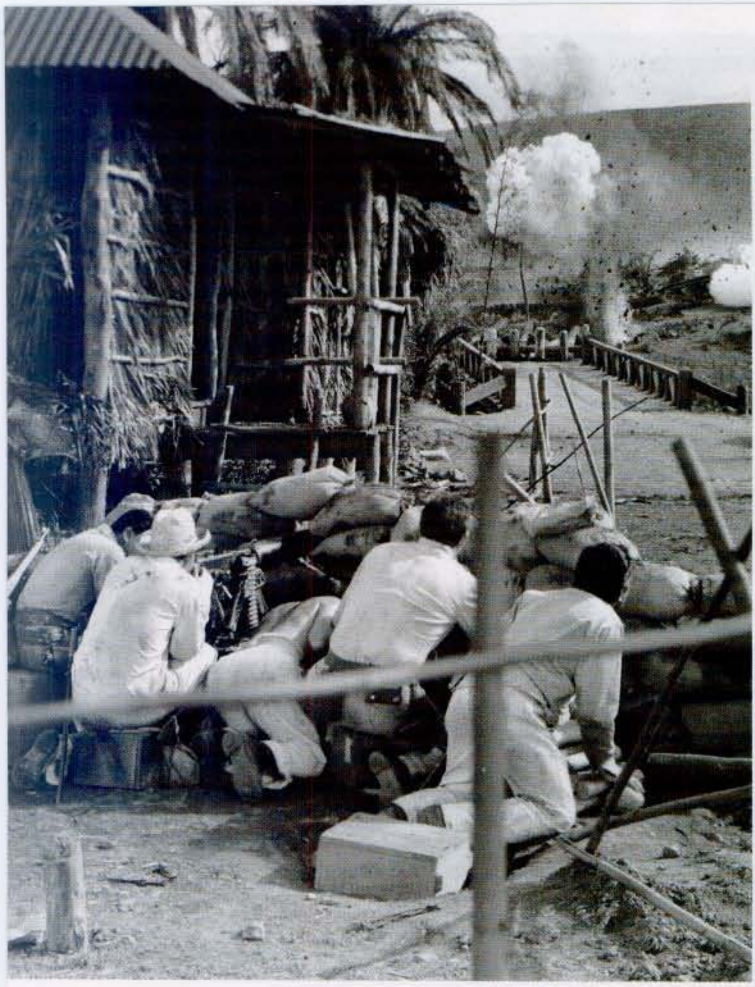
La guerra, instrucciones de uso

La Segunda Guerra Mundial fue la madre de todas las batallas y, en consecuencia, provocó el mayor despliegue cinematográfico jamás realizado. Hollywood, que atravesaba uno de sus mejores momentos creativos, no escatimó en talento y, aparte de movilizar a algunos de sus mejores cineastas para rodar documentales, destinó un tercio de la producción de ficción a historias que ensalzaran el heroísmo de sus soldados. Eran películas que se llevaban a cabo con el apoyo espiritual y material del ejército, que sentía especial predilección por la campaña del Pacífico, el teatro de las principales operaciones estadounidense en el que se desarrollan auténticos clásicos, como "Sangre en Filipinas" ("So Proudly We Hail", 1943, Mark Sandrich), "Destino Tokio" ("Destination Tokyo", 1943, Delmer Daves) u "Objetivo Birmania". Mientras, el Imperio del Sol Naciente también puso a su atenazada industria al servicio de un agresivo militarismo. La reconstrucción en estudio del ataque a Pearl Harbor, elaborada por el futuro padre de Godzilla (el creador de efectos especiales Eiji Tsuburaya) para "Hawai mare oki kaisen" (1942, Kajiro Yamamoto), impactó tanto al general MacArthur tras la ocupación de Japón que mandó incautar todas las bobinas para vendérselas a Capra y a su cuerpo de documentalistas.

En Alemania, Goebbels había sufrido un serio disgusto después de ofrecer la dirección del cine ario a Fritz Lang. Esa misma noche, el maestro abandonó el país con lo puesto: su inseparable monóculo, el esmoquin de rigor, las joyas de su amante y algo de efectivo sustraído a su propio mayordomo. Era uno más de los muchos cineastas que huyeron de los nazis para hacer fortuna en Hollywood, aunque la industria alemana siguió liderando la producción europea a lo largo del conflicto. Muchos de los más de mil largos facturados a la sombra del Tercer Reich acabaron, sin embargo, sepultados en el olvido

LA GUERRA EN ONCE FECHAS

1 de septiembre de 1939. Operación Fall Weiss. Alemania invade Polonia.
10 de mayo de 1940. Guerra relámpago (Blitzkrieg). Alemania invade Bélgica, Luxemburgo, Holanda y el norte de Francia en pocos días.
18 de junio de 1940. De Gaulle llama a la resistencia desde Francia.
22 de junio. Alemania ataca la URSS.
7 de diciembre. Japón ataca Pearl Harbor.
20 de enero de 1942. Conferencia secreta de Wannsee. Comienza el Holocausto.
13 de septiembre de 1942. Se inicia la Batalla de Stalingrado, que concluye el 2 de febrero de 1943.
6 de junio de 1944. Desembarco de Normandia.
23 de febrero de 1944. Finaliza la batalla de Iwo Jima.
8 de mayo de 1944. Capitulación alemana.
6 y 9 de agosto de 1944. Bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki. La guerra deja alrededor de 38 millones de muertos.



Militares de a pie
Arriba, a la derecha, Erich Von Stroheim como el mariscal Rommel en "Cinco tumbas al Cairo" ("Five Graves to Cairo", 1943, Billy Wilder). A la izquierda, "La patrulla del coronel Jackson". Sobre estas líneas, "De aquí a la eternidad".

tras la caída de Berlín. Los aficionados al cine submarino todavía lamentan la práctica desaparición de cintas como "U-Boote Westwärts!" (1941), realizada por Günter Rittau –el director de fotografía de "Metrópolis" ("Metropolis", 1927, Fritz Lang)– y considerada como un noble ancestro de la popular "El submarino" ("Das Boot", 1981, Wolfgang Petersen). Pese a la difícil situación del cine británico, mejor han sobrevivido "Los invasores" ("49th Parallel", 1941), que marcó el inicio de la fructífera colaboración entre Michael Powell y Emeric Pressburger, o "Sangre, sudor y lágrimas" ("In Which We Serve", 1942), de dos debutantes de lujo como David Lean y Noel Coward, este último, también guionista y productor de la película, galardonado con un Oscar honorífico por su "extraordinario logro de producción".

La herencia parcial que nos ha llegado del cine bélico facturado durante la Segunda Guerra Mundial nos recuerda que la historia no la escriben los vencidos, pero también que, aun en el marco de una gigantesca campaña propagandística, los cineastas pueden dar lo mejor de sí mismos. Basta con citar "El triunfo de la voluntad" ("Triumph des Willens", 1935, Leni Riefenstahl), prodigioso documental sobre la reunión del partido nazi en Nüremberg que, mal que nos pese, forma parte de las mejores películas de la historia del cine. Posiblemente "La patrulla del coronel Jackson" ("Back to Bataan", 1945, Edward Dmytrick), con John Wayne ajustando cuentas con los malvados japoneses, pusiera, como tantas otras, su granito de arena en la paranoia antinipona que, durante la guerra, llevó a confinar en campos de concentración a asustados ciudadanos de origen japonés. Pero la historia no va a juzgarla por ello. Nosotros tampoco. Con su impertérrito maniqueísmo, el cine bélico de la Segunda Guerra Mundial ha brindado estupendas sesiones de tarde aptas para toda la familia, antes de que los niños se dejaran subyugar por gigantes verdes, magos imberbes y viajes interestelares.

Amigos de la patria
Colega de Churchill, Noel Coward decidió que, en tiempos de guerra, sus burbujeantes comedias se quedaban cortas. Tomó cartas en el asunto con la patriótica "Sangre, sudor y lágrimas".

Efectos secundarios

El descubrimiento del horror que encerraban los campos de exterminio alemanes acabó de apuntalar la Segunda Guerra Mundial como un conflicto políticamente correcto, cimentando la base ideológica para una larga tradición cinematográfica que llega hasta nuestros días. A pesar de un cierto declive de la producción en los rebeldes setenta, no ha faltado nunca un filme sobre el más descomunal conflicto conocido por el hombre que no constituyera un gran acontecimiento cinematográfico, aunque fuera tan fallido como el "Pearl Harbor" (2001) de Michael Bay. Cuando parecía que Samuel Fuller había dicho la última palabra sobre el tema vertiendo sus experiencias en la insuperable "Uno Rojo: División de choque" ("The Big Red One", 1980), el rey Midas de Hollywood se puso las botas con "El imperio del sol" ("Empire of the Sun", 1987), "La lista de Schindler" ("Schindler's List", 1993) y "Salvar al soldado Ryan" ("Saving Private Ryan", 1998). Incluso después de Spielberg, la Segunda Guerra Mundial sigue insuflando vida a un género que ha encontrado en ella su principal motor. Fíjense, si no, en Clint Eastwood, el último clásico, que retoma el conflicto –con el díptico formado por "Flags of Our Fathers" (2006) y "Letters from Iwo Jima" (2007)– tratando de ser fiel a dos puntos de vista.

Con la Guerra Fría, Stalin dejó de ser aquel tipo elegante cuyo mayor pecado era fumar demasiado en "Misión en Moscú" ("Mission to Moscow", 1943, Michael Curtiz), y el cine bélico fue perdiendo su carga antifascista al tiempo que maduraba en formas y contenidos. La visión en blanco y negro, de enfrentamiento entre héroes y villanos, dio paso a una paleta más variada en el colorido de personajes derivando en una caleidoscópica visión con buenos y malos en todos los bandos. "El baile de los malditos" ("The Young Lions", 1958, Edward Dmytryk), adaptación del superventas de Irwin

LA DIVISIÓN AZUL

Franco anduvo trampeando a lo largo de toda la Segunda Guerra Mundial para no intervenir, pero quiso compensar el ominoso bombardeo de Guernica mandando a la llamada División Azul al frente ruso, y acabó formando parte de la debacle germana. Luis García Berlanga, que había luchado en el bando republicano, se alistó, como otros muchos, para salvar la vida de su padre, preso de los nacionales. Las hazañas bélicas de este grupo de voluntarios falangistas fueron inmortalizadas en películas como "La patrulla" (1954, Pedro Lazaga), "Embajadores en el infierno" (1956, José María Forqué) y "La espera" (1956, Vicente Lluch), las dos últimas facturadas tras la llegada del vapor "Semíramis", que trajo consigo a supervivientes liberados por la URSS: "Muchos murieron; otros sufrieron peor muerte, la de un tremendo olvido, por el torvo misterio, refinada y burdamente asiático, a que se condenó a los cautivos".

Una visión crítica
Ni William Wyler en "Los mejores años de nuestra vida" (arriba) ni Robert Aldrich en "Ataque" (sobre estas líneas) se mordían la lengua al hablar de la guerra y sus efectos.

Shaw, lo ilustra bien: Montgomery Clift es el judío enclenque de Brooklyn acosado por su sargento (Lee Van Cleef), y Marlon Brando, un atormentado oficial alemán rubio platino que descubre tarde la maldad del nazismo. No llegan a la disidencia de "Rommel, el Zorro del desierto" ("The Desert Fox: The Story of Rommel", 1951, Henry Hathaway) ni al sentido de la justicia del comandante Grau (Omar Sharif) de "La noche de los generales" ("The Night of The Generals", 1967, Anatole Litvak), oficial nazi obsesionado por atrapar a un asesino en serie de prostitutas en la Varsovia ocupada, asesino que no casualmente será un general alemán (Peter O'Toole). En "La cruz de hierro" ("Cross of Iron", 1977, Sam Peckinpah), sobre la nieve del frente ruso ya casi no hay nazis, sólo hay hombres.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Hollywood cambió para siempre. En su viaje al Technicolor, la "generación de la violencia" se abrió paso a tiros salpicando las pantallas de sangre. El retorno a casa de lisiados de guerra como Harold Russell, doblemente oscarizado por "Los mejores años de nuestras vidas" ("The Best Years of Our Lives", 1946, William Wyler), ya había puesto en duda la credibilidad de una guerra limpia. El heroísmo se desnudó, y sólo quedó el miedo. Los soldados tan sólo pensaban en poner un pie delante del otro. El espectador se convirtió en uno más de la patrulla en comandos como los de "Invasión en Birmania" ("Merrill's Marauder's", 1962), rodada en la selva filipina por Samuel Fuller. La guerra empezó a mostrarse más como un infierno personal que como un espacio donde cambiar el mundo. Tan sólo ofrecía alternativas para tipos como los "Doce del patíbulo" ("The Dirty Dozen", 1967) de Robert Aldrich, que ya había destacado en el cine bélico con "¡Ataque!" ("Attack", 1956), impactante crítica al ejército estadounidense en la que Eddie Albert encarnaba a un oficial rematadamente cobarde que no dudaba en sacrificar a sus soldados en beneficio propio. La edulcorada versión

Avistando la tormenta
En la otra página, el vicealmirante Isoroku Yamamoto (Soh Yamamura) en "Tora! Tora! Tora!". A la izquierda, el capitán Rockwell Torrey (John Wayne) y Paul Eddington (Kirk Douglas) en "Primera victoria" ("In Harm's Way", 1965, Otto Preminger). Sobre estas líneas, el capitán Cassidy (Cary Grant) en "Destino Tokio".

de la novela de James Jones, "De aquí a la eternidad" ("From Here to Eternity", 1953, Fred Zinnemann), o la superproducción "Primera victoria" ("In Harm's Way", 1965, Otto Preminger), fueron otros de los grandes títulos que aludían a la existencia de un mal interior, ya fuera moral o político. El enemigo en casa resulta más complicado de identificar que aquel extranjero de uniforme amenazante. Y también mucho más incómodo. Los mayores problemas de representación realista de la Segunda Guerra Mundial surgieron en las cinematografías que heredaron la Francia de Pétain o la Italia de Mussolini, territorios militarmente derrotados pero victoriosamente liberados, donde las ideologías se habían enfrentado bajo una misma bandera. Al finalizar las hostilidades, entre la gran masa civil se hizo difícil distinguir entre colaboracionistas y resistentes. Todos hablaban el mismo idioma.

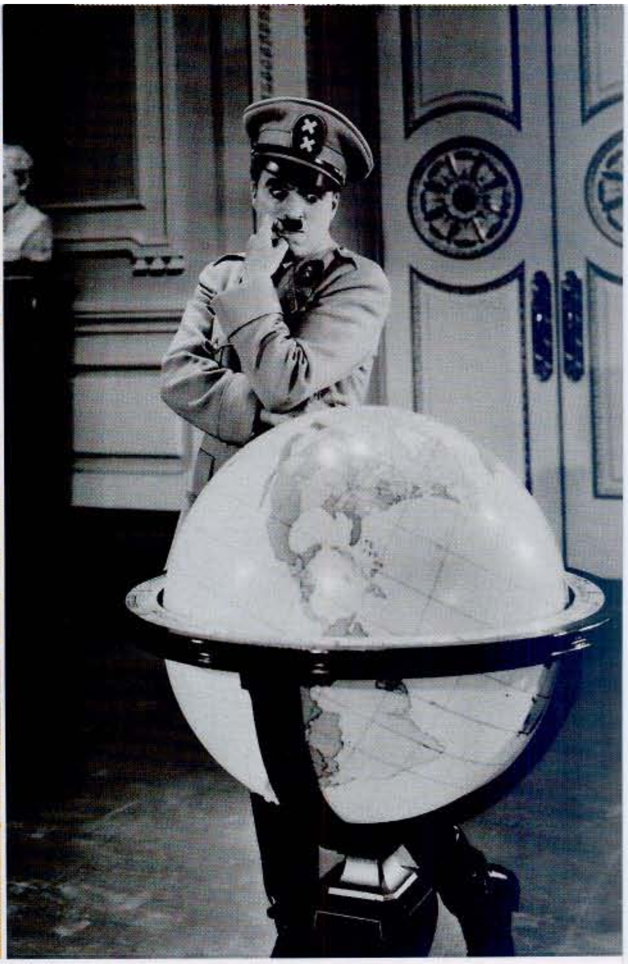
Resistencias y colaboracionismos

La resistencia polaca fue magníficamente homenajeada en la trilogía de Andrzej Wajda compuesta por "Generación" ("Pokolenie", 1954), "Canal" ("Kanal", 1957) y "Cenizas y diamantes" ("Popiól i diament", 1958), pero no cabe duda de que la resistencia francesa ha sido la más recordada por el cine. Tan pronto Francia fue liberada, De Gaulle encargó a René Clément "La bataille du rail" (1946), monumento a los sabotajes ferroviarios que John Frankenheimer imitaría con "El tren" ("The Train", 1964) y que el propio Clément prolongaría en varios filmes hasta llegar al fresco de la liberación "¿Arde París?" ("Paris brûle-t-il?", 1966). Jean-Pierre Melville ofreció una mirada más siniestra en "El ejército de las sombras" ("L'armée des ombres", 1969), lo mismo que Robert Bresson, regalándonos su visión ascética y carcelaria con otro título esencial, "Un condenado a muerte se ha escapado" ("Un condamné à mort s'est échappé", 1956).

Líricos, inocentes, violentos
Arriba, Sean Penn en "La delgada línea roja". Sobre estas líneas, "Adiós, muchachos" ("Au revoir, les enfants", 1987, Louis Malle). En la otra página, Lino Ventura ataca a un soldado nazi en "El ejército de las sombras"

Obviando la gran popularidad de la que habían gozado Pétain y sus políticos antisemitas, el cine desprendió la sensación de que Francia salió victoriosa y que la gran mayoría de los franceses habían plantado cara física o mentalmente al enemigo invasor. El discurso oficial fue revalidado una y otra vez hasta que un documental como "Le chagrin et la pitié" (1969, Marcel Ophuls) cuestionó la verdad que contaban los libros de historia. El escándalo llegó cuando Louis Malle puso color a una época que prefería ser recordada en blanco y negro. "Lacombe Lucien" (1974) cuenta la desventura de un joven campesino sin demasiada conciencia del momento histórico en el que se halla inmerso. Tras haber sido rechazado por la resistencia, se convierte en colaboracionista. En la comisaría, mientras oye cómo su antiguo maestro grita en la habitación contigua, una secretaria se queja de las muchas denuncias que se acumulan sobre su mesa. "Incluso hay uno que se denuncia a sí mismo". El chiste no hizo gracia. Ni siquiera casi treinta años después de la liberación. "Lacombe Lucien" levantó tremendas ampollas y todavía son muy pocas las películas que, como la entrañable "Uranus" (1990, Claude Berri), han tratado de iluminar la oscuridad de aquellos años que se prefieren recordar como los de una resistencia generalizada y sin fisuras.

En la Italia del "ventennio nero", Mussolini, entusiasmado con la llegada del sonoro, había fundado la Mostra de Venecia y los míticos estudios Cinecittá. Siguiendo los pasos de Fritz Lang, Jean Renoir se fugó a Hollywood tras haber sido tentado con la dirección del Centro Sperimentale di Cinema, pero no faltaron otros muy dispuestos a contribuir a la gloria del régimen. Antonioni, por entonces en la revista "Cinema", dirigida por Vittorio Mussolini, no tuvo reparos en extasiarse ante "El judío Suss" ("Jud Suss", 1940, Veit Harlan), acaso el filme más nazi de la historia: "No dudemos en afirmarlo: si es



propaganda, ¡bienvenida sea! Es una película poderosa, incisiva, especialmente eficaz... El episodio de la violación de la joven a manos de Süss ha sido magistralmente filmado". También el católico Rossellini formaba parte de los protegidos del hijo del Duce y se fogueó como realizador con una trilogía patriotera y militarista, antes de fundar el Neorrealismo y homenajear la memoria de los partisanos italianos con "Roma, ciudad abierta" ("Roma, città aperta", 1945). No había pasado tanto tiempo desde "L'Uomo della croce" (1943), su película sobre un sacerdote antibolchevique en el frente ruso, pero Italia tenía prisa por borrar su pasado. Cuando el no tan notable Luigi Zampa quiso sacar a la luz los nebulosos "Anni difficili" (1948), se le notificó desde las más altas esferas del poder que estaba obstaculizando "la serena transición del fascismo hacia una nueva sociedad".

La historia ha vuelto a ser removida desde entonces, pero la Segunda Guerra Mundial pervive como una victoria del Bien sobre el Mal que justifica su conmemoración en miles de películas. El ala senior del cine americano sigue estando, además, mucho más próxima a aquellas viejas películas de los años cuarenta que a cualquier cuestionamiento de un conflicto que asegura el buen rendimiento de las arcas del cine bélico. Prueba de ello fueron los Oscar para "Salvar al soldado Ryan" (cinco de once nominaciones, incluido el de mejor director), cuyo argumento reproduce una operación de propaganda a la vieja usanza, en detrimento de "La delgada línea roja" ("The Thin Red Line", 1998, Terrence Malick), cero de siete nominaciones. Mejor la clásica bonachonería personificada por un Tom Hanks maestro de escuela metido a soldado responsable, que un filme mucho más profundo donde la coreografía marcial del hombre moderno queda en ridículo ante la milenaria mirada de la madre naturaleza. Ya se sabe, el espectáculo debe continuar.

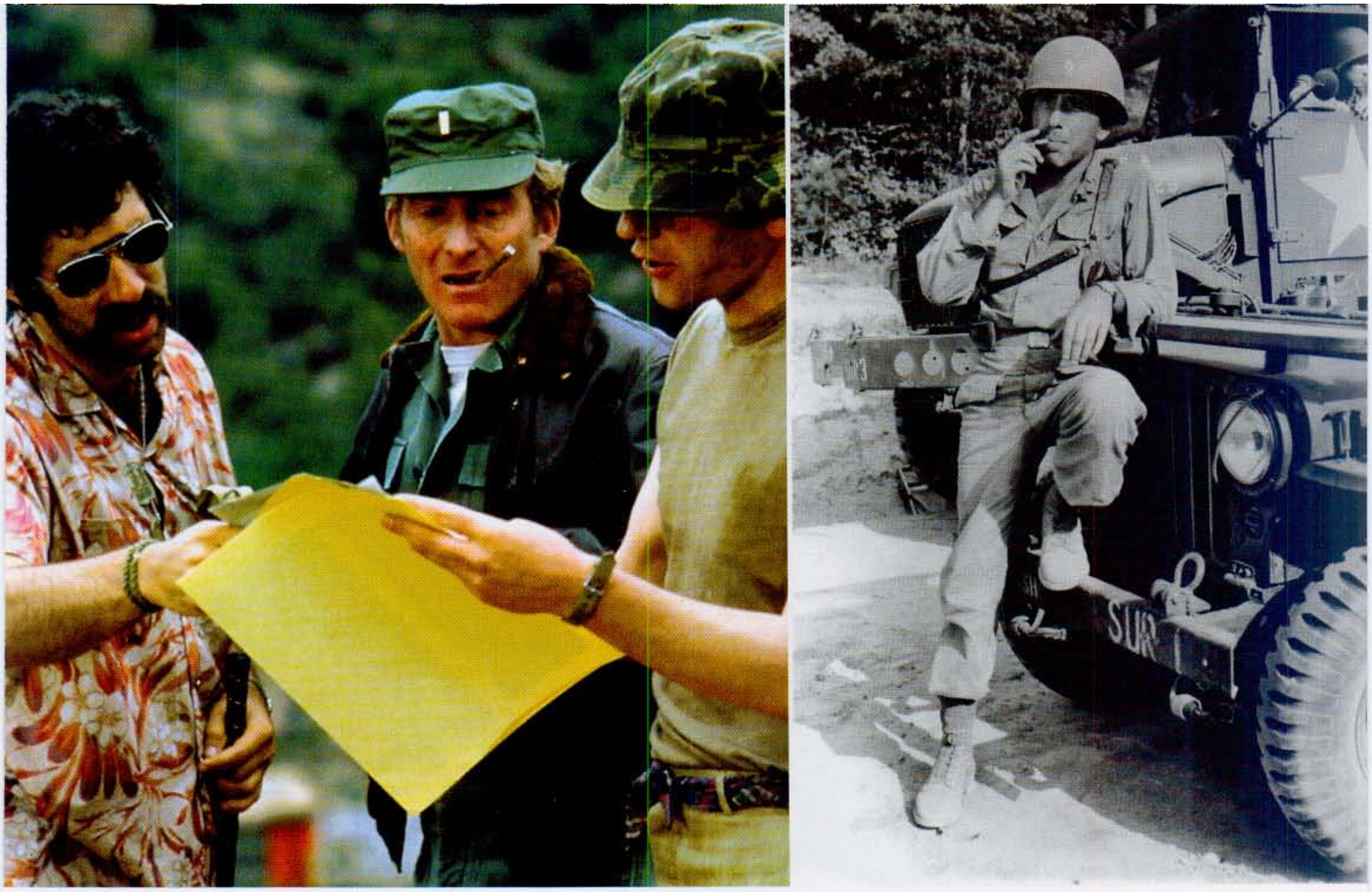
EL DOBLE DE HITLER

Chaplin siempre vio con recelo a ese dictador que amenazaba la paz mundial luciendo el mismo bigote que su amado Charlot. Además habían nacido sólo con cuatro días de diferencia, el 16 y el 20 de abril de 1889. Sin embargo, el prudente contexto norteamericano no le permitió realizar "El gran dictador" ("The Great Dictator") (sobre estas líneas) hasta 1940, pero las desventuras de un barbero judío al que confunden con Adenoid Hynkel, dictador de Tomania, se convirtieron en su primer gran éxito sonoro. El "quid pro quo" se reproduce dos años más tarde en otra genial comedia, "Ser o no ser" ("To Be or Not to Be"), de Ernst Lubitsch, que marca el desternillante tono del filme con una memorable escena inicial: Hitler paseando solitario por las calles de Varsovia. Una vez más, sólo se trataba de su doble.

Amarga victoria
Antes de que relevaran al general MacArthur (arriba, encarnado por Gregory Peck) del mando en Corea, los soldados de "La colina de los Diablos de Acero" tenían que abrirse paso en una jungla trufada de peligro amarillo.

La guerra gris

Los hongos atómicos que se elevaron sobre Hiroshima y Nagasaki constituyeron el claro anuncio publicitario de una nueva relación de fuerzas entre Estados Unidos y la URSS, que conseguiría la receta de la bomba pocos años más tarde. La perspectiva de una Tercera Guerra Mundial se temía como la llegada del Apocalipsis. Ahora todo dependía de un simple botón, y los filmes sobre la Segunda Guerra Mundial, a pesar de su creciente crudeza, resultaban casi reconfortantes. En este clima de virulento anticomunismo, Hollywood se despojó a tiempo de su carga antifascista, pero no pudo evitar la famosa "caza de brujas" desencadenada en 1947 por el Comité de Actividades Antiamericanas del que formaba parte Richard Nixon. Los llamados Diez de Hollywood se acogieron a la Quinta Enmienda para no autoinculparse y denunciar a sus colegas. Entre ellos, Edward Dmytryk –realizador de "Los hijos de Hitler" ("Hitler's Children", 1943)– terminaría dando 26 nombres para la lista negra. Ring Lardner Jr., futuro guionista de "M*A*S*H" (1970, Robert Altman), prefirió la cárcel. Lardner pasó la Guerra de Corea en la sombra, pero acabó por escribir la más famosa película sobre el conflicto, un éxito del Nuevo Hollywood que se prolongaría en la teleserie "M*A*S*H" (1972 -1983). "Suicide is Painless", la melancólica melodía de Johnny Mandel, cuya letra escribió el hijo de Bob Altman, ha quedado implantada en el cerebro de los espectadores, pero ya casi nadie recuerda lo que ocurrió en Corea.



Con el cigarro en los labios
La ironía de "M*A*S*H" (a la izquierda) no desentona con la sonrisa oblicua de Bogart en "Battle Circus".

El show de Truman

Corea acabó por costarle las llaves de la Casa Blanca a Harry S. Truman, demócrata promotor de la bomba H, que se las entregó al que había sido comandante en jefe de las fuerzas aliadas al final de la Segunda Guerra Mundial: Dwight D. Eisenhower –Robert Duvall en la miniserie "Ike" (1979, Boris Sagal y Melville Shavelson)–. Por su incontinencia a la hora de amenazar con la bomba atómica, otro ilustre veterano, Douglas MacArthur –Gregory Peck en "MacArthur, el general rebelde" ("MacArthur", 1977, Joseph Sargent)– había sido relevado del mando en Corea y Ike prometió en las elecciones personarse en el frente para acabar con la impopular "Guerra de Truman". El presidente número 33 de Estados Unidos también había visto su reputación en entredicho gracias a la aparición de Joseph McCarthy, que en 1950 llevó la "caza de brujas" a los menos glamurosos organismos del Estado, trufados, según él, de elementos subversivos. No sólo de comunistas, sino también de alcohólicos y homosexuales. Dos categorías en las que el inefable senador de Wisconsin, al que sus detractores relacionaban con varios miembros de su equipo, podría haber encajado perfectamente. McCarthy, devuelto a la actualidad en "Buenas noches, y buena suerte" ("Good Night, and Good Luck", 2005, George Clooney), terminó sus días en una clínica, en 1957, después de que el ya vicepresidente Nixon se convirtiera en el encargado de destruir su carrera política. El tratamiento de la Guerra de Corea en el cine tiene mucho que ver con todos estos acontecimientos. De "Casco de acero" ("The Steel Helmet", 1951, Samuel Fuller) a "La colina de los Diablos de Acero" ("Men in War", 1957, Anthony Mann) –sin duda, las más valiosas aportaciones de la Guerra de Corea al cine bélico–, Hollywood adoptó el modelo en transformación de las películas sobre la Segunda Guerra Mundial. John Ford viajó para ponerle color a la guerra en el documental "This is Korea!" (1951), pero la

COREA EN CINCO CIFRAS

25 de junio de 1950. Las tropas de Corea del Norte franquean el Paralelo 38, que mantenía dividido el país desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. En pocos días llegan hasta Seúl.

15 de septiembre de 1950. Las fuerzas de la ONU desembarcan tras las líneas enemigas aislando al ejército invasor y liberando la capital el 26 de septiembre.

26 de octubre de 1950. La contraofensiva americana franquea el Paralelo 38 hasta llegar a la frontera con China, que interviene extraoficialmente en el conflicto con un ejército de "voluntarios". Los marines retroceden y Seúl cae en manos de los comunistas.

10 de julio de 1951. Empiezan las negociaciones entre ambos bandos.

27 de julio de 1953. Cese de las hostilidades con un pacto que restituye las fronteras anteriores a una guerra en la que causaron estragos las armas bacteriológicas y los aviones a reacción.

Alarma catástrofe
Dos imágenes de "Himno de batalla" (arriba) y "Los puentes de Toko-ri" (sobre estas líneas).

ficción sobre Corea siguió con el blanco y negro de filmes como "Paralelo 38" ("Retreat, Hell!", 1952, Joseph H. Lewis), "Corea, hora cero" ("One Minute to Zero", 1952, Tay Garnett), "Battle Circus" (1953, Richard Brooks), "Traidor a su patria" ("The Rack", 1956, Arnold Laven), "Himno de batalla" ("Battle Hymn", 1957, Douglas Sirk) o "La cima de los héroes" ("Pork Chop Hill", 1959, Lewis Millestone). Hoy apenas suman más de cincuenta las producciones americanas que recuerdan la que se convino en llamar "la guerra olvidada". El clásico de Fuller, realizado en estudio, con pocos medios y sin el apoyo del ejército, termina afirmando que "Esta guerra no tiene fin". El único filme bélico de Mann, rodado en exteriores y con mayor presupuesto, se abre con un rótulo -fechado en Corea, 6 de septiembre de 1950- que reza: "Cuéntame la historia del soldado de a pie, y te contaré la historia de todas las guerras". Ni una ni otra llegan a ser películas abiertamente contestatarias, pero impactan por el sombrío realismo con el que atrapan la lógica irracional de la guerra.

Buenas noches, y buena suerte

McCarthy ya llevaba años enterrado cuando Hollywood se decidió a darle carpetazo blandiendo otro filme imprescindible e íntimamente relacionado con Corea. "El mensajero del miedo" ("The Manchurian Candidate", 1962, John Frankenheimer) arranca con una patrulla estadounidense apresada por un grupo de técnicos norcoreanos, chinos y rusos que les someten a un lavado de cerebro. Al poco, el filme deriva en una complicada trama que desentraña una conspiración para matar al presidente de Estados Unidos. La película es una refrescante novedad en plena Guerra Fría: el enemigo ya no es sólo el villano rojo. Un grosero senador alcohólico, que medra a base de calumnias, forma parte del plan en el que reaccionarios y comunistas se dan la mano para llegar a la Casa Blanca. Irónicamente, fue John Fitzgerald Kennedy quien llamó

Álbum de cromos bélicos
De izquierda a derecha y de arriba abajo, "La cima de los héroes", "Traidor a su patria", "Paralelo 38" y "Sayonara" (1957, Joshua Logan).

a los ejecutivos de la United Artists para poner en marcha la película que había de convertirse en un oportuno y estupendo thriller político. "El mensajero del miedo" todavía coleteaba en algunas salas cuando JFK fue asesinado; la película desapareció del mapa hasta que, a mediados de los ochenta, Frank Sinatra, protagonista y productor, quiso que se volviera a hablar de ella.

La famosa lista negra también terminó siendo papel mojado. En 1959, Otto Preminger y Kirk Douglas la rompieron en pedazos cuando anunciaron que habían contratado los servicios de Dalton Trumbo para escribir "Éxodo" ("Exodus", 1960, Otto Preminger) y "Espartaco" ("Spartacus", 1960, Stanley Kubrick). Ya no más seudónimos incorpóreos que no podían acudir a la gala de la Academia para recoger su Oscar al mejor guión. A Ring Lardner Jr. le tocó gracias a "M*A*S*H". La irreverente comedia negra protagonizada por un grupo de descocados médicos ocupados en recomponer a los heridos de Corea perdió otras cuatro estatuillas. Fue el año de "Patton" (1970, Franklin J. Schaffner). Corea no tenía nada que hacer frente a un monumento levantado al general conocido como "Sangre y agallas". Fue una guerra no deseada, incomprendida y un tanto deshonrosa cuyo legado cinematográfico, dejando de lado un puñado de indiscutibles obras maestras –las de Altman, Frankenheimer, Mann y Fuller, que reincidió en el tema con "Fixed Bayonets!" (1951)–, se reduce a la anécdota frente a las miles de películas que conmemoran la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial. Pero el principal problema de "M*A*S*H" no fue esa guerra gris que apenas se siente en el filme. Corea ya se había olvidado, pero Vietnam estaba en pleno apogeo. De haber cambiado el rótulo inicial por el de "Saigón, 1970", la película habría sido la misma. La Academia no estaba preparada para premiar un filme que, para todos, era un grito contra la guerra en curso. Altman se vengó en Cannes, donde le concedieron la Palma de Oro. La Palma A*N*T*I*N*A*P*A*L*M.

MADE IN COREA

Tras la guerra, el cine surcoreano resurgió de sus cenizas hasta llegar a su situación actual de notoria presencia en mercados y festivales. De la impenetrable Corea del Norte, se sabe que Kim Jong-Il es otro dictador cinéfilo: mandó secuestrar al realizador Shin Sang-ok, quien, tras ocho años de películas forzadas, acabó haciendo fortuna en Hollywood, quién sabe si con el cerebro lavado. Las tensiones en torno al Paralelo 38 siguen palpables en tensos thrillers fronterizos como "The Coast Guard" (2002, Kim Ki-duk) o "Joint Security Area" (2000, Park Chan-wook), pero la guerra aún continúa presente en el cine coreano, que consiguió su mayor taquillazo con "Lazos de guerra" ("The Brotherhood of War", 2004, Kang Je-gyu), superproducción que, combinando acción espectacular con una insípida historia de amor fraterno, consiguió atraer a las salas a diez millones de espectadores, el veinte por ciento de la población.

Héroes de lo innombrable
Arriba, en plena selva vietnamita, Tom Berenger y sus hombres en "Platoon". Sobre estas líneas, Robert Duvall oliendo a napalm en "Apocalypse Now".

El trauma vietnamita

"Napalm, olor a victoria", auguraba un Robert Duvall tocado con el sombrero federal del teniente coronel Bill Kilgore en "Apocalypse Now" (1979, Francis Ford Coppola). A pesar de haber arrasado el país, las tropas estadounidenses lo abandonaron, con el fracaso a cuestas, al cabo de una década de combates en la que se habían cometido los peores excesos. Si Corea ya fue una guerra impopular, Vietnam apareció en los tumultuosos sesenta golpeando el seno de una sociedad más inconformista. Fue también la primera gran guerra televisada, conocida como "la guerra de la sala de estar". En agosto de 1965, la CBS impactó con un ilustrativo reportaje en el que se apreciaba cómo marines norteamericanos prendían fuego a un poblado vietnamita usando un Zippo, símbolo de la Segunda Guerra Mundial. La fábrica de sueños no tenía mucho que añadir a tan elocuentes documentos, y John Wayne se quedó solo cuando desembarcó con sus "Boinas verdes" ("The Green Berets", 1968, Ray Kellogg y John Wayne) para aleccionar sobre el peligro comunista.

Cazad, cazad, malditos

Vietnam fue una guerra no declarada, y la ausencia de censura militar motivó la proliferación de documentales a favor ("Vietnam! Vietnam!", 1971, John Ford) o en contra ("In the Year of the Pig", 1969, Emile de Antonio), pero también fue la primera guerra que Hollywood no quiso cubrir convirtiendo a sus estrellas en grandes héroes americanos. Precedido por "Los visitantes" ("The

A favor y en contra
Dos a uno. Anti-Vietnam: "Corazones de hierro" (a la izquierda) y "El cazador" (sobre estas líneas". Pro-Vietnam: "Boinas verdes" (arriba).

Visitors", 1972, Elia Kazan), Travis Bickle –Robert De Niro en "Taxi Driver" (1976, Martin Scorsese)– fue de los primeros veteranos en expresar su neurosis de forma muy violenta, pero Vietnam no conquistó realmente las pantallas estadounidenses hasta "El cazador" ("The Deer Hunter", 1978, Michael Cimino), ya bajo el mandato de Jimmy Carter, el afable Premio Nobel de la Paz.

Mientras Coppola se encontraba enfangado en su propio Vietnam rodando "Apocalypse Now" en Filipinas, Cimino llegó primero con su mayor éxito, que algunos maliciosos bautizaron "Apocalypse First". De Niro, una vez más, era Michael Vronsky, un obrero siderúrgico de origen ruso al que la guerra arranca, junto a sus dos colegas (Christopher Walken y John Savage), de su pequeño pueblo en Pensilvania, donde se dedican a cazar y a jugar al billar al son de "Can't Take My Eyes Off You". En la jungla conocerán al enemigo obsesionado con improbables y perversas ruletas rusas y un Saigón convertido en prostíbulo para el ejército americano. Coppola fue el encargado de entregarle a Cimino el Oscar al mejor director, y John Wayne, el de mejor película.

(Un paréntesis con Hanoi Jane)

Más cerca de los calentadores de aeróbic que de las piernas de "Barbarella" (1968, Roger Vadim), en plena guerra Jane Fonda seguía en la fase de activismo pacifista que le valió no pocos varapalos. El siempre radical Jean-Luc Godard, que la había dirigido en "Todo va bien" ("Tout va bien", 1972), le dedicó acto seguido un nada laudatorio filme experimental, "Letter to Jane" (1972), donde se la tachaba de mediática y oportunista. La actriz se mantuvo en sus trece produciendo el documental para televisión "Jane Fonda On Vietnam" (1973, Kjell Thon) y dirigiendo "Introduction to the Enemy" (1974), y consiguió su segundo Oscar al descubrir el orgasmo (adúltero) sentada en las rodillas del también oscarizado Jon Voight, el veterano parapléjico de "El regreso"

VIETNAM EN SEIS FECHAS

8 de febrero de 1965. **Primera ofensiva aérea americana sobre Vietnam del Norte.**

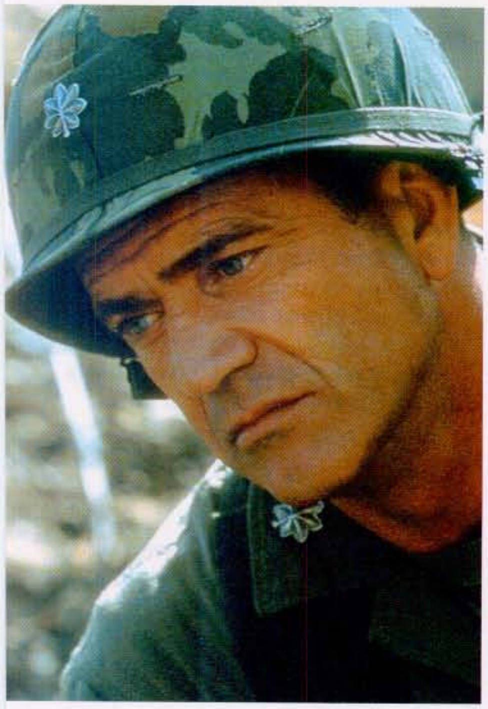
8 de marzo de 1965. **Dos batallones de marines desembarcan en Nam Beach.**

31 de enero de 1968. **Ofensiva del Têt. Giro de la Guerra.**

20 de mayo de 1969. **Acaba la Batalla de la Colina de la Hamburguesa, en la que 86 marines acabaron hechos picadillo.**

20 de enero de 1969. **Nixon gana las elecciones abogando por la progresiva "vietnamización" de la guerra.**

29 de abril de 1975. **El Norte conquista Saigón, que recibirá el nombre de su fallecido líder Ho Chi Minh. Como siempre, las cifras de bajas son estimaciones muy aproximadas que varían según las fuentes. El Sur calcula sus pérdidas en 255.000 militares y 430.000 civiles. El Norte, en uno y cuatro millones respectivamente. Un total de 58.132 nombres de marines aparecen grabados en el Vietnam Veterans Memorial.**

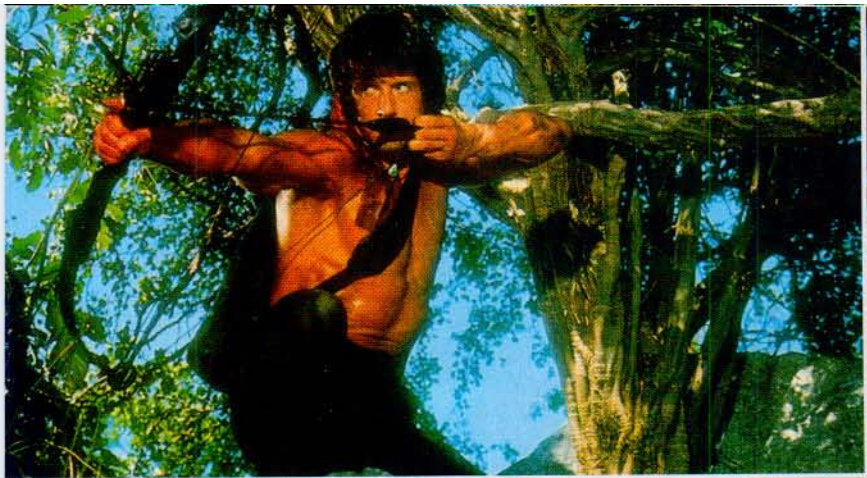


Rostros magullados
Arriba, Mai Le Ho rodeada de arrozales en "Entre el cielo y la tierra". A la derecha, Jon Voight [Oscar al mejor actor] y su compañera, interpretada por Jane Fonda, en "El regreso". Sobre estas líneas, Mel Gibson en "Cuando éramos soldados".

["Coming Home", 1978, Hal Ashby], filme nominado a la mejor película en la misma gala que "El cazador". Según cuenta Peter Biskind en el imprescindible "Moteros tranquilos, toros salvajes", mientras Cimino se alzaba con la estatuilla, Hanoi Jane comentó entre bambalinas que había ganado "una versión racista y pro-Pentágono de la guerra". No fue una crítica aislada, pero el tiempo colocó a "El cazador" en su justo lugar, junto a "Apocalypse Now" y "La chaqueta metálica" ["Full Metal Jacket", 1987, Stanley Kubrick], las otras dos mejores películas sobre Vietnam que la Academia, en cambio, trató con menor deferencia.

Rambo, Stone y etcétera

Oliver Stone había combatido en Vietnam. Fue herido en dos ocasiones y le recompensaron con la Estrella de Bronce. Corrían los años de la era Reagan, un actor de segunda movía los hilos del mundo. Al principio de la década, John Hinckley había disparado contra el presidente bajo la influencia de "Taxi Driver". Quería impresionar a Jodie Foster, pero erró el tiro. Con Reagan recuperado, llegaron Rambo [Sylvester Stallone] y el no menos inolvidable coronel Braddock [Chuck Norris], musculosos capaces de regresar a Vietnam para ajustar cuentas con los amarillos y vengar una guerra perdida por los mandos y los políticos agazapados en la retaguardia. No por azar, tanto Corea como Vietnam le habían costado el poder a un demócrata. Entre las más de 150 películas sobre Vietnam facturadas en el último cuarto del siglo XX, todavía quedaba espacio para insertar algunas escenas con espíritu crítico, como el recordatorio de la masacre de My Lai en "Platoon" [1987, Oliver Stone], que se llevó cuatro Oscar [película, director, sonido y montaje]. Entre nerviosas escenas de acción, "Platoon" demostraba, como "La chaqueta metálica", la capacidad del conflicto para convertir a sanotes muchachos norteamericanos en



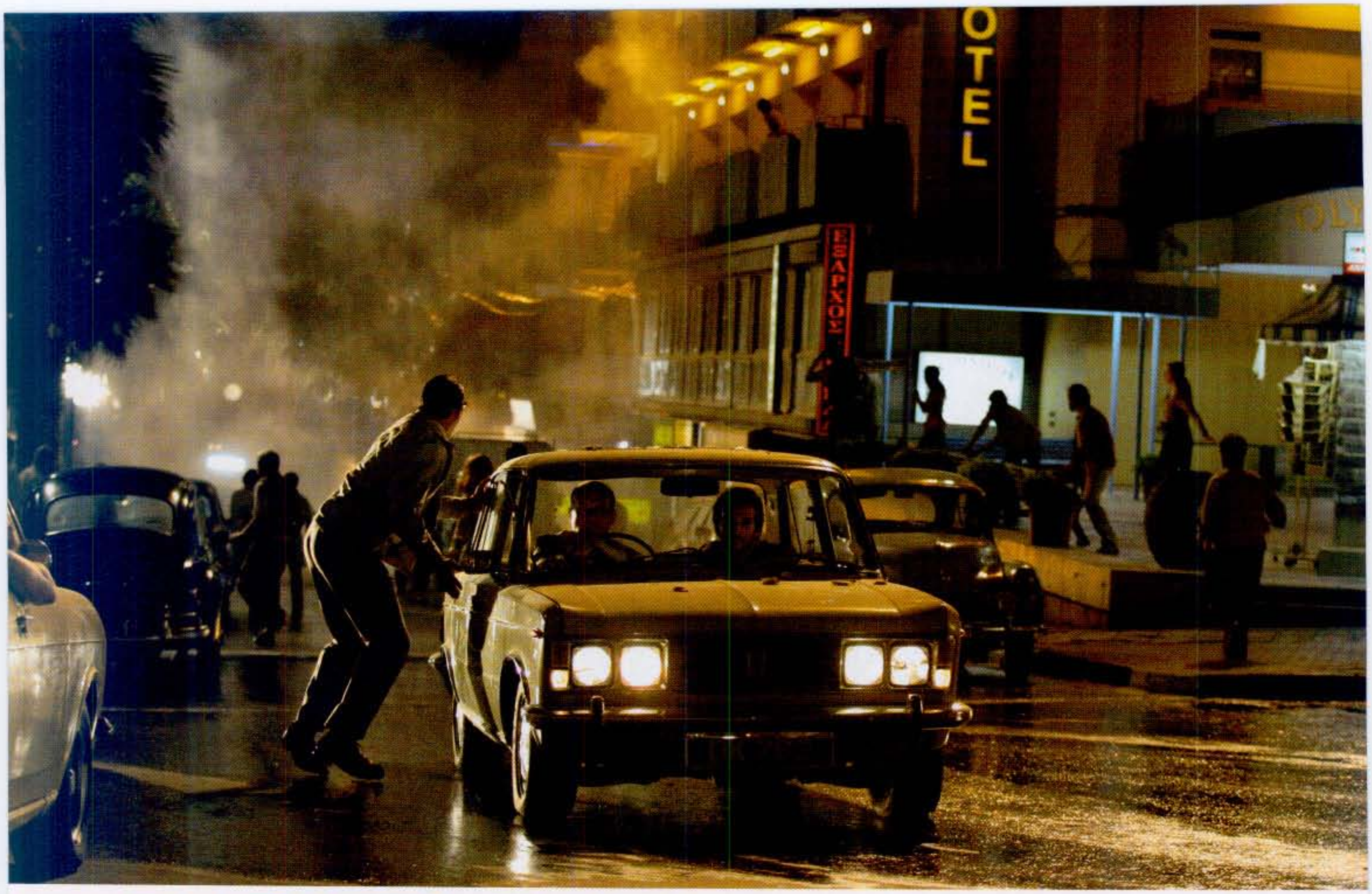
desalmadas máquinas de matar que no se detienen ante nada. Por supuesto, no todos eran iguales ante los ojos de Dios. Mientras unos violan, otros salvan niños. Willem Dafoe y Tom Berenger se enfrentaban en "Platoon" como lo harían Sean Penn y Michael J. Fox en la posterior "Corazones de hierro" ("Casualties of War", 1989, Brian De Palma). Penn aclaraba cómo se veía el reparto de responsabilidades: "Las órdenes dicen que disparéis sólo en defensa propia, pero yo os digo: disparad a todo amarillo que se mueva". Michael J. Fox, icono de la era Reagan (el presidente aparece citado en las tres partes de "Regreso al futuro"), era, por supuesto, el soldado bueno. La guerra en sí no podía ser mala, tan sólo trastocaba a sus elementos menos rectos. Al fin y al cabo, se trataba de acabar con el comunismo, y Estados Unidos hacía todo lo que podía para hundir a la URSS, incluso apoyar a la guerrilla musulmana contra los soviéticos en Afganistán.

Stone completó su trilogía sobre Vietnam con "Nacido el 4 de julio" ("Born on the Fourth of July", 1989), donde Tom Cruise emula a Jon Voight sentado en la silla de ruedas de Ron Kovic, y "El cielo y la tierra" ("Heaven and Earth", 1993) o la historia real de una vietnamita que, tras ser violada por el Vietcong, se enamora de un oficial americano que resulta ser un atormentado ex torturador. Paralelamente a las hazañas de Action-Mans, modelo Braddock o Rambo, Vietnam siguió vivo en películas como "La Colina de la Hamburguesa" ("Hamburger Hill", 1987, John Irvin), bastante cruda; la discreta "Los chicos de la Compañía C" ("The Boys in Company C", 1978, Sidney J. Furie); o la estridente "Good Morning, Vietnam" (1987, Barry Levinson), entre otras muchas. Tras la caída de las Torres Gemelas, Mel Gibson se presentó voluntario para la difícil misión de levantar el abatido orgullo nacional con un título cargado de nostalgia, "Cuando éramos soldados" ("We Were Soldiers", 2002, Randall Wallace), donde uno de los reclutas musita: "Me alegra morir por mi país".

↑ **Soldados sin compasión**
Izquierda, arriba: Stallone en "Rambo"; abajo: "Los chicos de la compañía C". Derecha, arriba: una imagen de "La Colina de la Hamburguesa".

INDOCHINA "MON AMOUR"

"Apocalypse Now Redux", la versión definitiva del filme de Coppola, integra el paréntesis inédito que muestra una plantación de irreductibles galos aficionados al opio. Es el vestigio de la colonia perdida a lo largo de la Primera Guerra de Indochina (1945-1954). El cine francés clamó contra la Segunda Guerra de Indochina (o Guerra de Vietnam) con el documental colectivo "Loin du Vietnam" (1967) –codirigido por Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda y Jean-Luc Godard–, pero permaneció amordazado respecto a su pasado colonial. Indochina no apareció en pantalla hasta 1992 con tres títulos tan inocuos e inofensivos como "El amante" ("L'amant"), de Jean-Jacques Annaud; "Diên Biên Phu", de Pierre Schoendoerffer, sobre la sonada derrota del ejército francés; o "Indochina" ("Indochine"), de Régis Wargnier (sobre estas líneas). La asignatura queda pendiente.



Una cosa lleva a la otra
"Éxodo" (sobre estas líneas) cuenta la creación del Estado de Israel, mientras que "Munich" (arriba) cuenta sus represalias, orquestadas tras el atentado que sufrió el equipo israelí durante las Olimpiadas de Múnich.

El síndrome del 11-S

El siglo XX terminó realmente el 11 de septiembre de 2001. El famoso efecto 2000 llegó más tarde de lo previsto, cuando los dos aviones de vuelo regular de United Airlines y American Airlines se estrellaron contra las Torres Gemelas. Una imagen que cambió el signo de los tiempos. Al verla, Spielberg no pudo evitar recordar otro 11 de septiembre, el de la clausura de los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972, ciudad en la que once miembros del equipo israelí habían sido masacrados por un grupo terrorista autodenominado Septiembre Negro. "Munich" (2005, Steven Spielberg) no se detiene en aquella acción que también conmocionó al mundo a través del televisor. Prefiere explorar los pasillos secretos de la sangrienta venganza orquestada por el Mossad sugiriendo un eterno "loop" de acción y represión que llega hasta nuestros días con un plano final en el que inequívocamente aparecen las Torres Gemelas. Arrojando alguna duda sobre las represalias israelíes, Spielberg, que se fue de la ceremonia de los Oscar 2006 con las manos vacías, invita a reflexionar sobre la situación actual en Oriente Medio: sobre las guerras en las que se ha visto envuelto Israel desde su creación, inmortalizada en la magnífica "Éxodo" ("Exodus", 1960, Otto Preminger), así como sobre las últimas campañas de Estados Unidos en Afganistán e Iraq, aparentemente organizadas como una cruzada contra el "Eje del Mal".

Tres guerras sin tregua
A la izquierda, Palestina en "Paradise Now". Arriba, Afganistán en "La bestia de la guerra". Sobre estas líneas, la Guerra del Golfo en "Tres reyes".

Un polvorín a punto de estallar

Ni "Munich", ni "Paradise Now" (2005, Hany Abu-Assad), un intento de humanizar a los terroristas que se inmolan con la promesa de una vida mejor, ni la impactante "Syriana" (2005, Stephen Gaghan) pertenecen a priori al cine bélico. El trepidante thriller por el que George Clooney se llevó el Oscar al mejor actor secundario es, hasta la fecha, el más efectivo invento cinematográfico diseñado para darnos una idea de los entresijos económicos que subyacen bajo los movimientos de tropas en Oriente Medio. En el plano puramente militar, no se puede decir que los fragmentados conflictos de la región hayan entroncado con la tradición establecida por el cine bélico. Clooney ya estuvo en la zona junto a Mark Wahlberg y Ice Cube con "Tres Reyes" ("Three Kings", 1999, David O. Russell), sofisticada sátira que pierde fuelle cuando el trío de pícaros empieza a preocuparse por la población civil. El drama de la guerra asoma en películas como la conmovedora "Las tortugas también vuelan" ("Lakposhtha hâm parvaz mikonand", 2004, Bahman Ghobadi), primera película rodada en Iraq tras la caída de Sadam, o la libanesa "West Beirut" –"West Beyrouth" (1998, Ziad Doueiri)–. Sin embargo, desconocemos el, al parecer, floreciente cine bélico iraní, como tampoco nos llega su equivalente israelí, aunque hay excepciones que confirman la regla. Por ejemplo, "Kippur" (2000, Amos Gitai), o la italiana "Domicilio privado" ("Private", 2004, Saverio Costanzo), que retrata las angustiosas horas en las que una familia palestina se ve obligada a compartir techo con el comando israelí que ha ocupado su casa en la Franja de Gaza. En el vecino Afganistán se desarrollan la muy singular "La bestia de la guerra" ("The Beast of War", 1988, Kevin Reynolds), sobre las vivencias de la tripulación de un tanque soviético perdido en el desierto y acosado por la guerrilla, o "9-ya rota" (2005, Fyodor Bondarchuk), la película más taquillera de la Rusia poscomunista, una superproducción

ORIENTE MEDIO EN CONFLICTO

El arco geográfico que se extiende desde Siria a la frontera afgano-iraní comprende una quincena de países que han sufrido numerosos conflictos bélicos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Sin contar las dos Intifadas, el Estado de Israel, creado en 1947, ha conocido la Guerra de Palestina (1948), la Crisis de Suez (1956), la Guerra de los Seis Días (1967), la Guerra del Yom Kippur (1973) y las dos Guerras del Líbano (1982 y 2006).

La Guerra de Irán-Iraq (1980-1988) también se conoce como la Primera Guerra del Golfo. La segunda sería la Guerra de Kuwait (1990-1991), y la tercera, todavía con el "body count" en marcha, arranca con la invasión estadounidense en 2003.

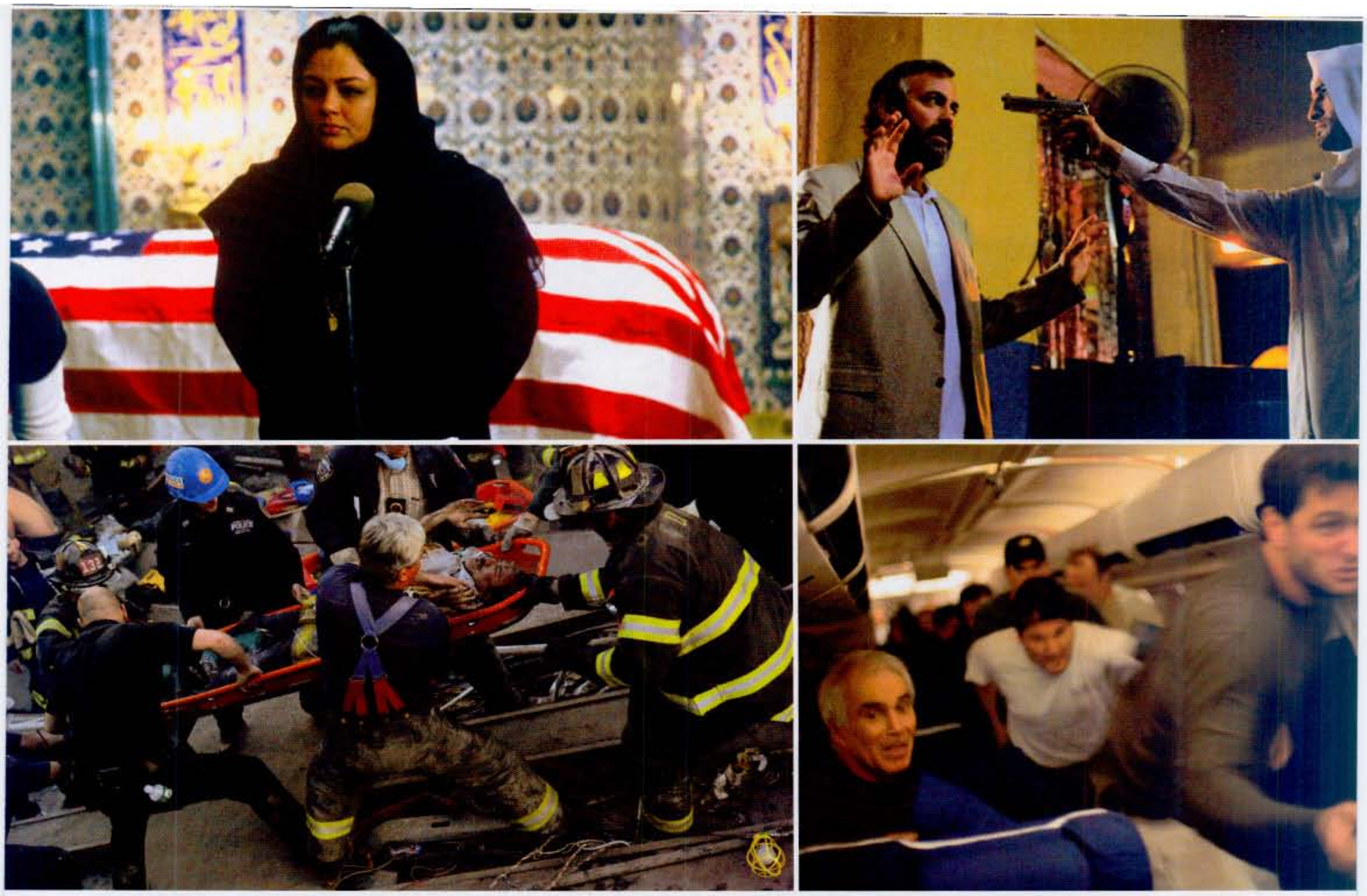
En Afganistán, las tropas soviéticas fueron derrotadas por la guerrilla musulmana apoyada desde Washington, pero los norteamericanos derrocaron finalmente al régimen talibán tras los atentados del 11 de septiembre del 2001.

Atentos al caos
De cómo la Guerra del Líbano se convierte de aventura en tragedia en "West Beirut" [arriba]: la tragedia de todos los conflictos bélicos, fabricantes de caos en un Occidente más vulnerable a los ataques de Oriente de lo que nadie había creído.

bélica de incierto estreno en nuestras pantallas. Sin olvidar que su majestad mandó a Bond a Afganistán en "007: Alta tensión" ["The Living Daylights", 1987, John Glen] y Reagan a Stallone en "Rambo III" [1988, Peter MacDonald], donde conseguía, con la amistosa ayuda de los guerreros muyahidines, rescatar a su coronel Trautman [Richard Crenna] de las garras del malvado Zaysen [Marc de Jonge], al que se presenta como "su peor pesadilla". Más significativo es el caso de la reciente "Jarhead" [2005], con la que Sam Mendes lleva a la práctica la imposibilidad de realizar un filme bélico a la antigua usanza. Las exitosas memorias del marine Anthony Swofford [Jake Gyllenhaal] describen la ocupación de Kuwait como una larga espera carente de objetivos donde se echa en falta la acción. Mendes ha conseguido ilustrar la tesis del escritor Marcel Aymé formulada en los años treinta. Según él, para ser honesta, una película sobre la guerra debía ser, ante todo, tediosa. Desde Vietnam, el cine bélico ha cedido su papel propagandístico o informativo a la más eficaz e inmediata pequeña pantalla. Perdiendo su original conexión con la actualidad, continuará retroalimentándose y viviendo de las rentas de la Segunda Guerra Mundial para acabar siendo cine puramente histórico.

El cine bélico del siglo XXI

El cine de guerra sigue su camino como género nostálgico, pero no hay que olvidar que el curso de la historia ha provocado un constante replanteamiento ideológico que conlleva la mutación de sus formas. Después del 11 de septiembre, el mundo cambió y cabe preguntarse si tanto la guerra como su representación cinematográfica le han ido a la zaga. La Administración Bush interpretó la caída de las Torres como otro Pearl Harbor, una declaración de guerra que justificaba su ansiada cruzada contra el terrorismo internacional. Sin embargo, no está del todo claro que el gigantesco atentado contra las



Bajo la sombra de las dos Torres Cuatro imágenes posteriores al 11-S. De izquierda a derecha y de arriba abajo: "11'09"01", "Syriana", "World Trade Center" y "United 93".

Torres Gemelas, principalmente una masacre de civiles perpetrada por civiles, pueda calificarse de acto bélico, y la duda es tan necesaria como razonable en un mundo globalizado donde lo policial y lo militar se han fusionado hasta llegar a la caricatura ofrecida en "Team América: La policía del mundo" ("Team America: World Police", 2004, Trey Parker). El filme colectivo "11'09'01 - 11 de septiembre" ("11'09"01 - September 11", 2002), un mosaico crítico y lírico sobre las repercusiones de los atentados, apenas se vio en Estados Unidos. Michael Moore, que había lanzado agresivos reproches contra el presidente al recoger el Oscar por "Bowling for Columbine" (2002), ni siquiera estuvo nominado por "Fahrenheit 9/11" (2004), aunque pudo recoger una Palma de Oro, más ideológica que artística, en el Festival de Cannes. Aunque ligados al género, ninguno de estos títulos nos parecen películas de guerra, pero la aparición de dos películas tan radicalmente opuestas como "World Trade Center" (2006, Oliver Stone) y "United 93" (2006, Paul Greengrass) permiten debatir si nos encontramos o no ante las puntas de lanza de un nuevo cine bélico. Si la reconstrucción del valeroso amotinamiento del vuelo que había de estrellarse contra el Congreso se digiere dolorosamente como la elegía de un tiempo que termina en un fundido en negro, "World Trade Center" se construye como la aurora de un nuevo orden mundial que emerge entre los humeantes escombros de las Torres Gemelas. Un amanecer subrayado por el viaje hacia la luz de sus enterrados protagonistas. Los pasajeros del "United 93" se presentan como caras anónimas que luchan por sus vidas mientras la ineficacia de los militares queda relegada a un segundo plano. Muy al contrario, en "World Trade Center" todo el mundo lleva uniforme salvo las angustiadas familias que esperan pacientes en sus casas y, al final, incluso aparece un marine cuya inquietante mirada promete la venganza, ejecutada en forma de desproporcionadas operaciones militares.

EL RAMBO TURCO

El cine bélico sigue vivo en Turquía. La producción más costosa de esta cinematografía, "Kurtlar vadisi - Irak" (2006, Serdar Akar), ha conseguido traspasar fronteras arrasando entre los numerosos jóvenes germano-turcos. Basado en una igualmente exitosa serie de televisión, el filme parte de un hecho real –la humillación sufrida por un grupo de soldados otomanos a manos de sus aliados estadounidenses– que se transforma en ficción con las hazañas de un Rambo turco, vengador del honor patrio que causa estragos entre los marines destacados en Iraq, auténticos villanos de la función a las órdenes de Billy Zane. "Kurtlar vadisi - Irak" ha causado polémica allí donde se ha visto, pero sus espectadores menos exaltados simplemente observan que el cine americano ha demonizado a sus enemigos a lo largo de décadas y que aquí ocurre lo mismo, pero a la inversa.

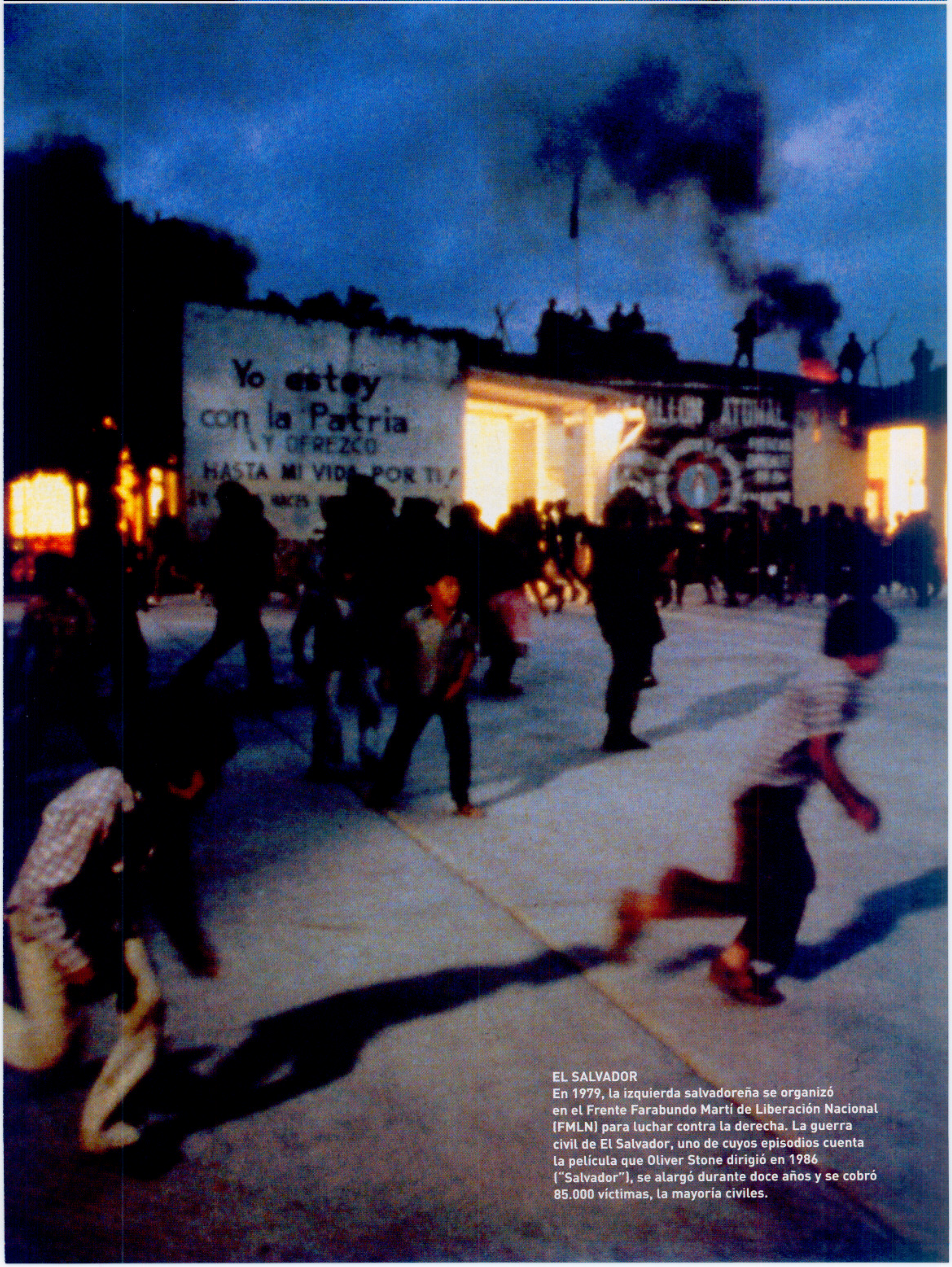
ARGELIA
Cuando los franceses dejaron Indochina, tuvieron que demostrar su fuerza imperialista sofocando la revolución de los argelinos, que querían ser independientes. En "La batalla de Argel" ("La battaglia di Algeri", 1966), Leon de Oro en Venecia, Gillo Pontecorvo retrató el conflicto mostrando una evidente simpatia por el pueblo árabe.

LAS OTRAS GUERRAS

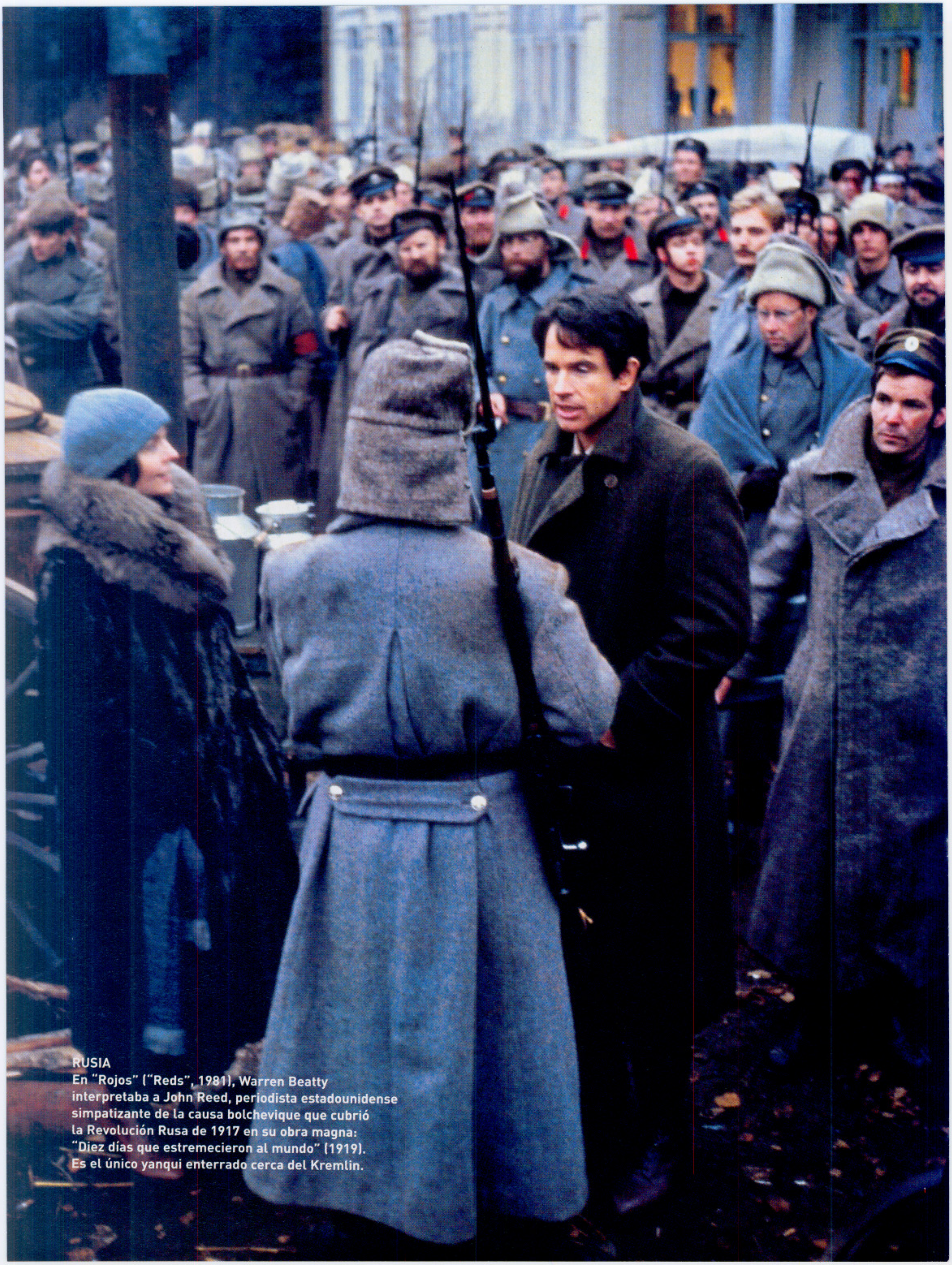
No hay más que ver los telediarios para comprobar que el estado natural del ser humano es el conflicto. No hay día que no tengamos noticias de operaciones militares, víctimas civiles, bombas equivocadas, atentados terroristas y acuerdos de paz abortados. ¿Sabían que durante el siglo XX el total de muertes asociadas a la guerra se elevó a la inquietante cifra de 187 millones? Cien años sanguinarios en los que la lucha armada nunca ha tenido un final feliz. Eso se lo dejamos a las películas románticas. No así al cine bélico, que, afortunadamente, no sólo ha retratado sin compasión los conflictos en los que estaba implicado Occidente sino que ha sabido dejarse de mirar al ombligo para visitar territorios que configuran un perturbador mapa de la guerra a escala global. No hay continente que haya evitado sufrir sus tremendos estragos. Y por muy pequeño que sea el país, por muy absurda la batalla que allí se libra, por muy inmorales que sean los hechos que allí acontecen, siempre ha habido una cámara que ha registrado la invasión imperialista, la brutalidad de la guerra civil, la resistencia en los márgenes, la victoria de los justos o de los dictadores. Hay otras guerras, pero todas forman parte de la misma, una partida de ajedrez con sangre derramada que parece durar eternamente y ocurrir en todas partes a la vez.

ARMENIA

En "Ararat" (2002), Atom Egoyan retrata el genocidio armenio, ejecutado por los turcos entre 1915 y 1918. Y lo hace preguntándose por su legado histórico desde un sofisticado ejercicio de metalenguaje.


Yo estoy
con la Patria
Y OFREZCO
HASTA MI VIDA POR TI

EL SALVADOR
En 1979, la izquierda salvadoreña se organizó en el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) para luchar contra la derecha. La guerra civil de El Salvador, uno de cuyos episodios cuenta la película que Oliver Stone dirigió en 1986 ("Salvador"), se alargó durante doce años y se cobró 85.000 víctimas, la mayoría civiles.



RUSIA
En "Rojos" ("Reds", 1981), Warren Beatty interpretaba a John Reed, periodista estadounidense simpatizante de la causa bolchevique que cubrió la Revolución Rusa de 1917 en su obra magna: "Diez días que estremecieron al mundo" (1919). Es el único yanqui enterrado cerca del Kremlin.

CHINA
8 de diciembre de 1941. No era la primera vez que los japoneses invadían China; se libraron de ellos al acabar la Segunda Guerra Mundial, como ilustra esta foto de "El Imperio del Sol" ("Empire of the Sun", 1987, Steven Spielberg). Sin ir más lejos, en 1937 el Imperio del Sol Naciente ya había intentado ganar territorio chino para consolidar su expansión militarista.

RUANDA
La cruenta guerra civil de Ruanda, que duró desde 1990 a 1997, contó con un protagonista de excepción, el gerente de hotel Paul Rusesabagina (Don Cheadle), que protegió a casi mil tutsis del acoso de los hutus. Lo explica, con pelos y señales, "Hotel Rwanda" (2004, Terry George).

SOMALIA
El 3 de octubre de 1993, alrededor de cien soldados del ejército norteamericano tuvieron que vérselas con decenas de miles de somalís en una Mogadiscio infernal. Según "Black Hawk derribado" ("Black Hawk Down", 2001, Ridley Scott), sólo murieron 18 reclutas yanquis frente a las miles de víctimas somalíes.
La misión humanitaria se convirtió en sanguinaria.

IRLANDA
La nerviosa cámara de Paul Greengrass captó la brutalidad del llamado "Domingo sangriento" ("Bloody Sunday", 2002). La tarde del 30 de enero de 1972, más de 15.000 personas se manifestaron pacíficamente contra el "internment", medida tomada por el Gobierno británico para encarcelar sin juicio a los sospechosos de pertenecer al IRA. En 20 minutos de enfrentamientos, hubo 13 muertos y 30 heridos.

YUGOSLAVIA
De 1991 a 1995 se libró la guerra civil de Yugoslavia entre serbios, croatas y musulmanes en la península de los Balcanes. El conflicto perduró varios años después, hasta que la OTAN bombardeó la zona de Kosovo para proteger a los rebeldes secesionistas albanokosovares de los ataques del dictador Milosevic. Los "Guerreros" (2002) de Daniel Calparsoro formaban parte de esa operación militar.

KURDISTÁN

"Las tortugas también vuelan" ("Lakposhtha hâm parvaz mikonand", 2004, Bahman Ghobadi) se desarrolla en esta tierra de nadie situada en la frontera entre Turquía e Iraq, justo antes de la invasión norteamericana del que fue el reino de Sadam Husein.
Los protagonistas son niños anónimos que ven la guerra como algo cotidiano: no en vano se dedican a desactivar minas antipersonales.

MALVINAS
Fue corta (del 2 de abril al 14 de julio de 1982), cruel y absurda. Argentina ocupó militarmente las islas Malvinas, cuya soberanía quería recuperar desde la primera mitad del siglo XIX, y Gran Bretaña la expulsó a base de bombas. "Iluminados por el fuego" (2005, Tristán Bauer) lo cuenta desde la perspectiva de los veteranos supervivientes.

GION DES VOLONTAIRES FRANCAIS CONTRE LE BOL
BUREAU DE RECRUTEMENT

Sin pelos en la lengua
Nominado al Oscar al mejor documental, "Le chagrin et la pitié" (sobre estas líneas) fue coproducido por Alemania, Suiza y Francia para emitirse por televisión. Los galos decidieron no programarlo: era demasiado incendiario.

Disparos de realidad

por Nando Salvà

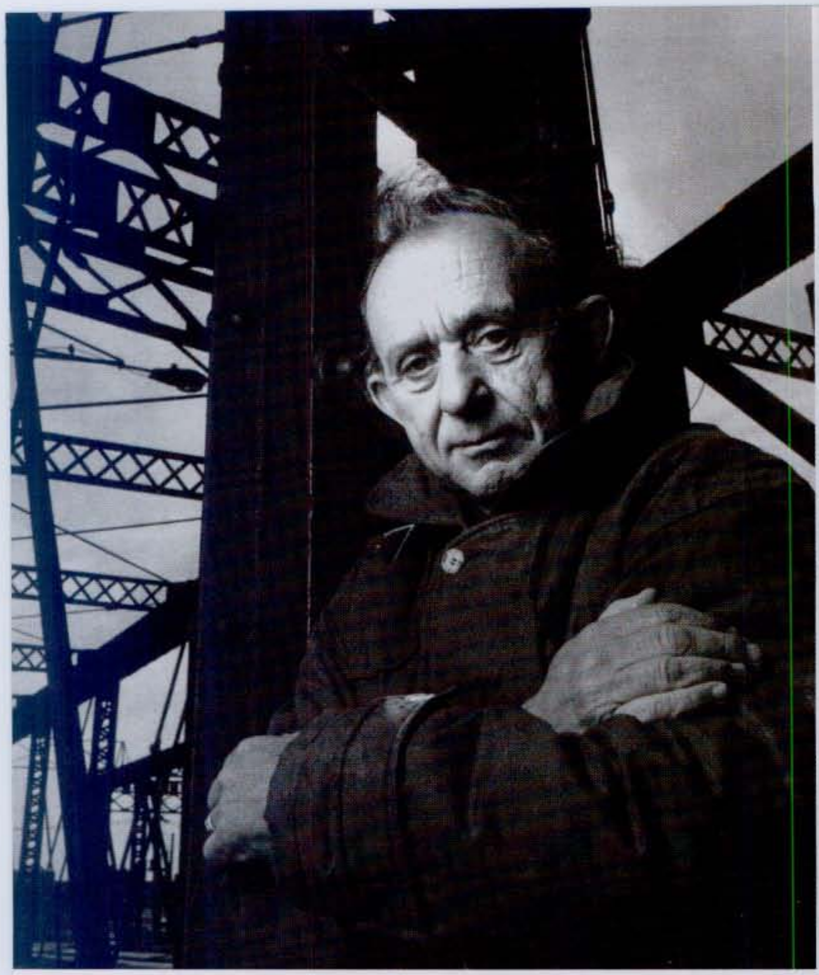
¿Por qué Woody Allen –o su álter ego en "Annie Hall" (1977, Woody Allen), Alvy Singer– podía zamparse los 251 minutos de "Le chagrin et la pitié" (1969, Marcel Ophüls) siempre que sus neurosis se lo pedían y, en cambio, ni siquiera llegó a estrenarse en España? Que quede claro que hablamos de uno de los mejores y más importantes documentales bélicos que existen. Combinando material de archivo francés y alemán de la Segunda Guerra Mundial con entrevistas a políticos, miembros de la resistencia francesa y víctimas de los nazis, entre otras fuentes, Marcel Ophüls aclaró algunos hechos y desmontó varios mitos acerca del colaboracionismo y la resistencia francesas durante la ocupación alemana y, de paso, transformó no sólo la manera en que el mundo leía esas turbias páginas de la historia, sino también el camino que emprendería el cine de no ficción desde entonces. Puede que, sin su ejemplo, el documental-evangelio "Shoah" (Claude Lanzmann, 1985) jamás se hubiera realizado. ¿Por qué, pues, no llegó en condiciones a nuestro país? La distribución cinematográfica en España tenía estas cosas, y las mantiene aún hoy, a pesar de que, en los últimos años y a causa del éxito del "showman" Michael Moore, empiece a cambiar de hábitos. Por ese motivo, buena parte de los títulos que aparecen en este artículo carecen de traducción oficial al castellano. De no

La amazona fascista
Vivió más de un siglo y tuvo que cargar con el sambenito de ser la cineasta oficial del nazismo (sobre estas líneas, "El triunfo de la voluntad") durante 50 años. Y eso que Leni Riefensthal (a la izquierda, rodando, y en la otra página) no hizo más que "contar la verdad tal como estaba ocurriendo".

haberse dado esta triste circunstancia, quizá seríamos más escépticos de lo que somos acerca de este tramposo género.

Solemos envolver los documentales con un manto de trascendencia porque así nos sirven para reafirmar la coherencia y el orden moral de nuestras vidas, porque así mostramos interés por causas humanitarias, por las desgracias ajenas o por las crisis de otros países. Asimismo, nos reconforta creer que, a través de ellos, tenemos acceso a la verdad. Pero no nos engañemos: los documentales no son más reales que el cine de ficción, y el cine de ficción no es más inventado que los documentales. Y lo mejor de todo es que no pasa nada, porque son sólo dos modos distintos de describir el mundo. La película experimental "Hitler - ein Film aus Deutschland" (1978, Hans-Jürgen Syberberg) lleva a cabo un análisis de la historia más riguroso que cualquier documental del History Channel, también conocido como Hitler Channel por el número de horas anuales de emisión que dedica al currículum del Führer. Liberada del compromiso con la literalidad histórica, llega a interesantes conclusiones sobre cuánto invirtió psicológicamente el pueblo alemán en la figura de Hitler y sobre la deuda heredada por la cultura alemana contemporánea.

En última instancia, el documental bélico no puede ser reflejo de la realidad si damos por bueno este aforismo: "La guerra es la destrucción de la realidad". Quizá por eso, varias de las mejores ficciones bélicas –"Apocalypse Now" (1979, Francis Ford Coppola), por ejemplo– y también de las no ficciones –"Noche y niebla" ("Nuit et brouillard", 1955, Alain Resnais)– consisten precisamente en ilustrar esa aniquilación. Estamos en el imperio del horror. La mayoría, sin embargo, reniegan del retrato de ese horror en su más absoluta crudeza. De un simulacro de objetividad, montado al ritmo de un acompañamiento musical de majestuosos violines, se nutre buena parte de la producción documental de temática bélica de las últimas siete décadas, y es



Hurgar en heridas abiertas
Lo que hizo Frederick Wiseman (arriba) con su "Basic Training" (a la derecha) y lo que ha hecho Errol Morris en "The Fog of War" (en la foto, sobre estas líneas, el ex secretario de Defensa Robert McNamara).

por su modo particular de posicionarse frente a conceptos como "propaganda" y "manipulación" por lo que los tres grandes subgéneros de la no ficción bélica –Segunda Guerra Mundial, Vietnam e Iraq– se diferencian entre sí.

Que sea un ejemplo socorrido no le niega su validez: "El triunfo de la voluntad" ("Triumph des Willens", 1935), de Leni Riefenstahl, relata la convención del partido nazi de 1934, en Nuremberg, y exalta su política. El documental fue usado con éxito por Hitler como propaganda, pero también se sirvieron de él los enemigos del Führer para demostrar la naturaleza vil de su poder. Desde entonces, a lo largo de toda la Segunda Guerra Mundial, y también de buena parte de la producción documental dedicada durante años posteriores a analizar el conflicto, uno y otro bando se esforzaron por mantener alta la moral de los suyos, objetivo que precisaba falsear los hechos.

El cine documental sobre la Segunda Guerra Mundial es, en general, pura propaganda. En el bando de los aliados, la vanagloria de los esfuerzos de guerra se llevaba a cabo a través de historias tanto desde el frente –"Combat report" (1942)– como desde la retaguardia –"Henry Browne, Farmer" (1942) y "It's Everybody's War" (1942)— o la próspera industria armamentística –"A Ship is Born" (1942)–. Y si no nos sorprende que el bando de los malos lograra reclutar a una cineasta tan extraordinaria como Riefenstahl para hacer publicidad de su causa, entonces tampoco debería hacerlo que, en el equipo de los buenos, militaran, para contraprogramar, grandes figuras como William Wyler –con "The Memphis Belle" (1944), ganador del Oscar– y Frank Capra, cuya ambiciosa serie de siete piezas "Why We Fight" (1943-1945) provoca, por el simplismo de su mensaje, cierta ternura. Sólo a modo de inciso: resulta chocante lo muy conscientes que hemos llegado a ser de las estrategias propagandísticas del pasado mientras, a día de hoy, nos tragamos con deleite ejercicios panfletarios no menos explícitos como "Fahrenheit 9/11"

El documentalista es la estrella
Michael Moore al acecho, en los alrededores del Pentágono, en "Fahrenheit 9/11", Palma de Oro en el Festival de Cannes.

(2004, Michael Moore) o el docudrama "Camino a Guantánamo" ("The Road to Guantánamo", 2006, Michael Winterbottom y Mat Whitecross), sencillamente porque atacan a un sujeto que parece tomárselo todo a risa llamado George W. Bush. Riefenstahl y Moore, Capra y Winterbottom ejercen la misma práctica de la desinformación que uno de los mejores documentalistas de guerra, Peter Davis, denuncia en "The Selling of the Pentagon" (1971), gran exponente de la etapa dorada de la no ficción bélica: Vietnam.

El triunfalismo que exhibían el cine y la sociedad estadounidenses tras la posguerra se vino abajo cuando el estrepitoso fracaso de la guerra de Corea les despertó la mala conciencia. Mientras en el sudeste asiático los soldados servían para rellenar bolsas de plástico, en el país se sucedían las jaranas en las calles y los asesinatos vip, y los noticiarios televisivos no hacían más que contar patrañas. En el citado documental, Davis demostraba la enorme intoxicación a la que el ejército sometía a los periodistas desplazados para informar desde el frente. Sin ir más lejos, acerca de la moral alta y el afán patriótico de las tropas. "¿Patriotismo?", se preguntó Davis, de nuevo, en el oscarizado "Hearts and Minds" (1974): los hombres se alistan porque están aburridos, necesitan trabajo, sueñan con viajar, no saben qué hacer con su vida, tratan de demostrar su hombría o han oído cuentos húmedos acerca de las prostitutas de Hanoi. O porque quieren estar en el campo de batalla. O porque quieren matar. Pero su actitud no tiene nada que ver con el patriotismo, ni con los deseos de salvar al mundo del comunismo, el nacionalsocialismo o la esclavitud. No les importan los sistemas políticos injustos. No les interesa luchar por su país. El filme demuestra que, para los soldados, el comunismo era como el coco: una cosa muy mala, y poco más.

Cuando volvieron de la guerra, esos soldados se dieron cuenta de que habían tomado parte en actos de carnicería, y en casa les esperaba un colectivo

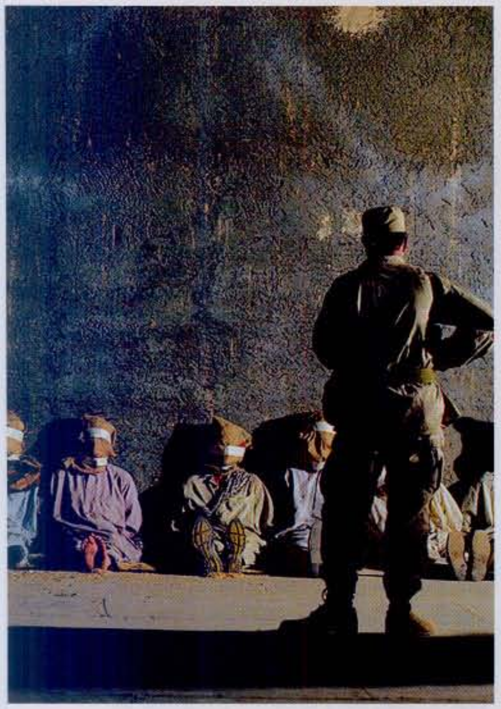
LA GUERRA COMO SAINETE

Bernard-Henri Lévy es uno de los filósofos más célebres de Francia y uno de los escritores que más venden en Europa. Fue reportero de guerra para "Combat" -el periódico que Albert Camus fundó durante la ocupación nazi de Francia-, ha publicado unos treinta libros, y tanto ejerciendo de periodista como de escritor se ha autorretratado siempre como un héroe que desprecia el peligro, y, por tanto, corre incontables riesgos. Cuando en 1994 dirigió "Bosna!", documental acerca de la Guerra de los Balcanes, se descubrió que una escena en la que Lévy se halla atrapado bajo un intenso fuego de francotiradores en Sarajevo había sido teatralizada para la cámara. Aquello no sólo puso en entredicho todas las batallitas que el hombre ha detallado en tantos libros y artículos, sino que demostró que tras el documentalista más reputado puede esconderse un impostor.

de cineastas anónimos para recoger sus testimonios en el espléndido "Winter Soldier" (1972). Veteranos de Vietnam hablan de las atrocidades cometidas en nombre de la civilización occidental: violaciones y torturas, pueblos enteros quemados, niños asesinados, masacres, napalm. Hombres transformados en máquinas de matar a través de los deshumanizantes entrenamientos del ejército, documentados por Fred Wiseman en "Basic Training" (1971). "Un vietnamita vivo es un presunto vietcong; un vietnamita muerto es un vietcong", les aseguraban. "Si un campesino corre cuando te acercas, es un vietcong; si no corre, es un vietcong listo; en ambos casos, debes dispararle".

El cine bélico clásico suele acostumbrarnos a una visión de la guerra donde no hay espacio para el miedo, porque nuestros héroes siempre se saldrán con la suya. Esa era la visión que la sociedad norteamericana tenía de la guerra cuando, tras pasarse una larga década celebrando la edad del pavo al más puro "american way of life", despertó con resaca en plena mayoría de edad y se encontró con documentales como "In the Year of the Pig" (1968, Emile De Antonio), que dejaba claras las falsedades, alegaciones y fobias que encerraron a Estados Unidos en la lógica de la intervención y vaticinaba la derrota yanqui; o con "Milestones" (1975, John Douglas y Robert Kramer), un viaje histórico, geográfico y humano por Estados Unidos al lado de ciudadanos que han comprendido que el poder de su país fue construido masacrando a los indios y haciendo esclavos a los negros.

Que el documental bélico alcanzó su madurez en Vietnam queda claro comprobando cómo el espíritu crítico de esos trabajos permanece en la mirada que los documentalistas contemporáneos han dirigido hacia la guerra de Iraq. No hace falta más que ver cuánto se parecen dos de los mejores trabajos de no ficción rodados sobre la guerra: "La section Anderson" (1967, Pierre Schoendoerffer), rodado durante el conflicto de Vietnam, y "Gunner

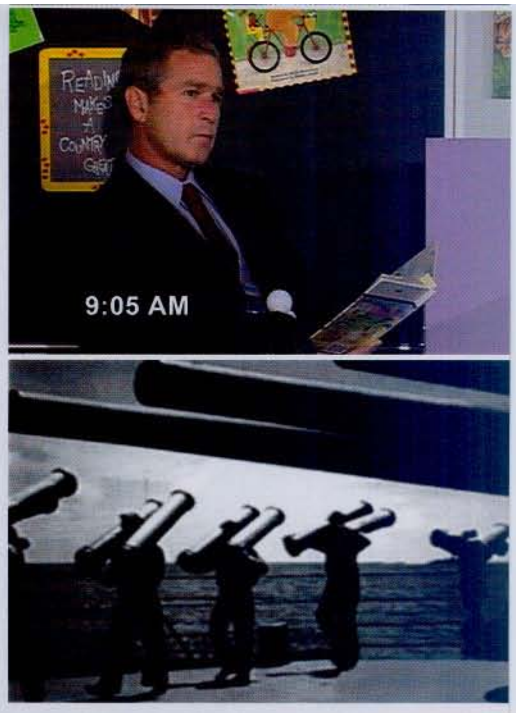


↑ **¿Realidad o ficción?**
Dos de los actores y dos de las víctimas de "Camino a Guantánamo" (arriba y sobre estas líneas) fueron detenidos en el aeropuerto cuando volvían del Festival de Berlín, donde la película ganó el Oso de Plata al mejor director.

Palace" (2004, P. Epperlein y M. Tucker), convertido ya en la obra de referencia sobre la guerra de Iraq. Ambas películas se centran en norteamericanos medios que desempeñan un trabajo mortífero en medio de la guerra. Ambas abordan conflictos altamente politizados evitando hacer grandes pronunciamientos. Sencillamente, cuentan la historia a través de las voces y las acciones de las tropas. En "Gunner Palace", en concreto, soldados yanquis armados hasta los dientes, que asaltan las casas de presuntos terroristas ante la mirada de mujeres y niños aterrorizados, vehiculan un mensaje antibelicista, simplemente porque la película no los juzga. Son chicos normales que tratan de cumplir con su cometido y quieren volver a casa de una pieza.

La estela de "Gunner Palace" ha sido seguida por una plétora de trabajos documentales ambientados en la guerra más reciente "made in USA". Al margen de trabajos como "Occupation: Dreamland" (2005, Ian Olds y Garrett Scott), estrenado unos meses después que el filme de Epperlein y Tucker y muy parecido a aquel, podemos enumerar tantos títulos y formas de abordar el tema que ya no parecen quedar otras nuevas. "Control Room" (2004, Jehane Noujaim) se acerca al conflicto desde los despachos de Al Yazira, la cadena televisiva catarí, que presume de ser el único canal de televisión políticamente independiente del Oriente Próximo; "Soldiers Pay" (2004, T. Regan, D.O. Russell y J.C. Zaldívar) adopta una perspectiva más global para demostrar la inmoralidad de este conflicto y el enorme coste que supone para Estados Unidos, Iraq y el mundo. "Al descubierto: guerra en Iraq" ("Uncovered: The War on Irak", 2004, Robert Greenwald) examina lo que ya se sabía acerca de las armas de destrucción masiva de Sadam, y lleva a cabo una dura crítica de la política extranjera de la Administración Bush y su determinación ciega de entrar en la guerra; "The War Tapes" (2006, Deborah Scranton) se compone de imágenes grabadas en primera persona por diversos soldados con sus propias cámaras; en "Iraq in Fragments" (2006, James Longley) son los propios iraquíes quienes hablan de vivir en tiempos de guerra, ocupación y tensiones étnicas... La lista es interminable.

La mayoría de estos trabajos demuestran la última tendencia de un género cinematográfico en alza: el cine bélico documental ha optado por despersonalizar los discursos, y ha convertido la guerra en una abstracción analizable y maleable de mil maneras distintas. Porque hoy sabemos que la verdad es una cuestión de percepción. Y ya no nos creemos nada, aunque nuestra sed de imágenes de primera mano, evidenciada por la popularidad de la telerrealidad, sea creciente. Por eso, el nuevo documental es también consciente de los procesos de manipulación que el medio y el género implican. Sirvan como ejemplo dos títulos: el primero es "The Fog of War" (2003), del genial documentalista Errol Morris, esencialmente una larga entrevista con el antiguo secretario de Defensa y hombre fuerte del Pentágono, Robert McNamara, que cuenta su versión acerca de los bombardeos de Tokio, de la crisis de los misiles de Cuba y de Vietnam, y ofrece enconados pero inconscientes esfuerzos por reivindicarse a sí mismo, usando la confesión como una forma de exculpación. El otro trabajo se llama "Why We Fight" (2005, Eugene Jarecki), y no tiene nada que ver con el homónimo trabajo de Capra. "Vivimos en los Estados Unidos de Amnesia", asegura Gore Vidal al principio del filme, y de amnesia precisamente habla este espléndido trabajo. Amnesia de las advertencias de Eisenhower en 1961 contra el Complejo Militar Industrial. Amnesia de tantas mentiras dichas en nombre de la democracia y en beneficio del imperialismo. Amnesia defendida a base de maniobras políticas subrepticias y de apaños mediáticos. Y amnesia por culpa de tantos documentales que aseguraron decir la verdad cuando sólo decían mentiras.



Montaje dialéctico
¿Qué obtenemos de la suma de la imagen de Bush en un colegio, después de enterarse del atentado de las Torres Gemelas en "Fahrenheit 9/11", y la imagen de unos cuantos marineros acarreando misiles en "Why We Fight"?

TODO POR EL ESPECTÁCULO

¿Por qué será que ninguna guerra es tan bella como la Segunda Guerra Mundial? ¿Por qué parece esta contienda haber nacido para ser convertida en película? Posiblemente, porque en ninguna otra guerra se ha dado tanto la espalda a los detalles más feos que todo conflicto bélico conlleva para el bando ganador. Si exceptuamos honrosas excepciones como "La batalla de San Pietro" ("San Pietro", 1945, John Huston), series como la británica "El mundo en guerra" ("World at War", 1974) o la norteamericana "Victory at the Sea" (1952) recurren a la sobredosis de información para ocultar su carácter tendencioso. Y uno puede gozar sin culpa de toda la belleza plástica de los bombarderos volando sobre Europa, porque, vistas desde el aire, las bombas caen sobre ciudades remotas. Porque uno no ve al pequeño Hans, de cuatro años, gritando por su madre muerta.

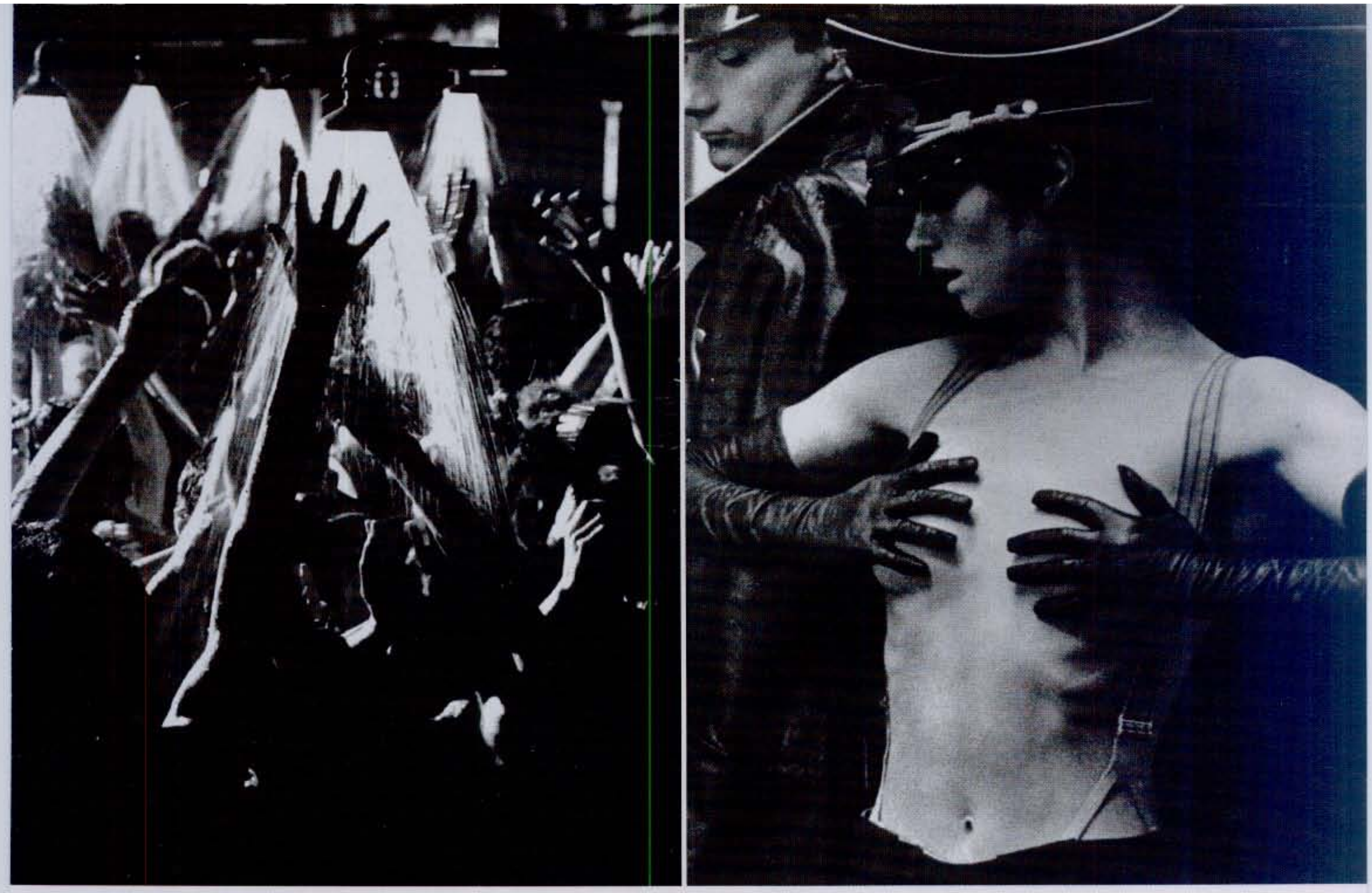
Justicia para todos
El abogado defensor Hans Rolfe (Maximilian Schell, Oscar al mejor actor) y Rudolph Petersen (Montgomery Clift), testigo de cargo que fue castrado por los nazis, en "Vencedores o vencidos", crónica del juicio de Nuremberg.

De lo innombrable

por Nando Salvà

No estaba previsto que la aniquilación en masa de personas en campos de concentración y exterminio, centros de eutanasia y guetos judío-alemanes, reforzada por las acciones de los Einsatzgruppe, los escuadrones móviles de las SS, saliera a la luz pública. El programa genocida nazi debía permanecer en secreto, porque de ello dependía mantener bajo mínimos la resistencia judía durante los procesos de deportación, concentración y eliminación. Heinrich Himmler, comandante en jefe de las SS, lo tenía muy claro cuando describió la Solución Final: "La página más gloriosa de nuestra historia, una no escrita y que nunca deberá ser escrita". No podían quedar testigos. Pero quedaron testigos. Y de buena parte de sus declaraciones se ha alimentado el cine para completar sus incontables versiones de lo que sucedió.

En su "Holocaust Movie Database, 1945-1999", el profesor Lawrence Baron contaba más de ochocientos títulos acerca del tema. Si le creemos, la matemática arroja la existencia, a día de hoy, de más de novecientas películas sobre el holocausto, sobre todo considerando que, desde el estreno de "La lista de Schindler" ("Schindler's List", 1993, Steven Spielberg), la producción de películas, y de debates acerca de su rigor histórico, su validez y sus efectos, ha crecido dramáticamente. En realidad, desde que el sociólogo alemán Theodor Adorno sentenció, al final de su ensayo "Crítica cultural y sociedad" (1955),



El lenguaje del horror
Las duchas tóxicas de "La lista de Schindler" y Charlotte Rampling en "Portero de noche".

que "escribir poesía después de Auschwitz es una barbarie", la polémica permanece encendida: ¿dónde están los límites en la representación del holocausto? A un lado se posicionan quienes consideran que hacer ficción de aquella tragedia es indecente, por la manipulación emocional que implica, por su inevitable uso del estereotipo y el melodrama y porque, en general, supone ponerse en la piel de las víctimas. Al otro, quienes consideran que esos reparos chocan con las necesidades culturales del público, y defienden el melodrama como forma de facilitar la identificación y el compromiso emocional con la memoria histórica.

Tras el silencio inicial en la inmediata posguerra, emergieron gradualmente representaciones del holocausto más o menos aceptadas por la sociedad. Sin embargo, fueron los años sesenta los que asistieron al primer estallido de interés público por el genocidio judío, alimentado por la familiaridad que el público adquirió con el maquillado diario de Anne Frank (que George Stevens adaptó al cine en 1959) y con el juicio a Adolf Eichmann, el más brutal ejecutor de la política de exterminio, en 1961 –el mismo año del estreno de "¿Vencedores o vencidos?" ("Judgment at Nuremberg") de Stanley Kramer, recreación de los procesos llevados a cabo en 1948 contra las principales figuras del régimen de Hitler, que explora lo difícil que resultó evaluar culpabilidades, no sólo entre los líderes nazis sino también entre incontables oficiales y funcionarios–. En los años setenta, este auge continuó, gracias a la emisión en Estados Unidos de la miniserie televisiva "Holocausto" ("Holocaust", 1978, Marvin J. Chomsky) y a la publicación de "La decisión de Sophie", de William Styron.

La caída del comunismo y la apertura del bloque del Este espolearon esta conversión del holocausto en moda e incluso en temática turística, y acentuaron una dinámica inherente ya a las primeras representaciones del genocidio: su resonancia no puede entenderse sin tener en cuenta el cine popular y las

NAZISMO + SADISMO

A mediados de los setenta surgió una ola de cine "sexploitation" ambientado en la Segunda Guerra Mundial –en Italia, donde nació, lo llamaban "il sadiconazista"—, influenciada por el enorme éxito de "La loba de las SS" ("Ilsa, She Wolf of the SS", 1975, Don Edmonds) –a la que se llegó a calificar como "una rubia frondosa con el cerebro del Dr. Mengele". A esa ola se apuntaron tres notables filmes de arte y ensayo: "Portero de noche" ("Il portiere di notte", 1974, Liliana Cavani), "Salon Kitty" (1976, Tinto Brass) y "Saló, o los 120 días de Sodoma" ("Salò o le 120 giornate di Sodoma", 1975, Pier Paolo Pasolini). Más allá de este trío de ases, hubo decenas de típicos productos de porno blando repletos de esvásticas y demás simbología nazi. ¿Algunos ejemplos? "La bestia en calor" ("La bestia in calore", 1977, Luigi Batzella), "SS Campo de sexo y violencia" ("KZ9 - Lager di Sterminio", 1977, Bruno Mattei) y "Elsa Fräulein SS" (1977, Patrice Rhomm).

↑ **Un nazi insatisfecho**
"El extraño", la película en que Orson Welles interpretó a un oficial nazi escondido en la América de provincias, fue, en su opinión, la menos satisfactoria de su filmografía.

convenciones genéricas del terror, el suspense, la comedia o el erotismo, porque son precisamente esas convenciones las que marcan los contornos de la percepción pública del suceso. Nuestra preferencia por los finales felices, por ejemplo, ha hecho que la mayoría de estas películas afirmaran la vida más que la muerte, la supervivencia por encima de la destrucción. Y que, por ejemplo, una figura tan moralmente ambigua como Oskar Schindler se haya convertido en algo parecido a un enviado de Cristo, y "La lista de Schindler" en un sucedáneo de documento histórico que constata uno de los grandes miedos de los historiadores: el aprendizaje popular de la historia, higiénicamente empaquetada a través de la cultura del entretenimiento.

No debería sorprendernos. La historia escrita es demasiado lineal para mostrar todo cuanto de complejo tiene nuestro mundo. Además, ni siquiera la memoria de los supervivientes escapa siempre al exhibicionismo emocional. Por tanto, y pese a que el arte suele asociarse al placer estético –algo no siempre compatible con los sentimientos asociados al holocausto–, debemos aceptar su valor como herramienta educativa, tanto de la realidad física de los hechos históricos como de la realidad psicológica de los efectos de esos hechos sobre la gente. Para comprender esa dualidad, echen un ojo a "Noche y niebla" ("Nuit et brouillard", 1955), el asombroso documental de Alain Resnais, o "El prestamista" ("The Pawnbroker", 1964, Sidney Lumet), que la demuestra combinando dos historias en distintos tiempos y espacios: ironías de la vida, el protagonista (Rod Steiger), judío enjaulado por los nazis en el pasado, se gana ahora la vida tras la reja de seguridad de su casa de préstamos.

Son estos dos ejemplos de cine que ha respondido al trauma del holocausto rechazando las convenciones genéricas arriba enumeradas, optando, en cambio, por reproducir la traumática experiencia del testimonio de primera mano. Junto a ellas podríamos citar otras, como la obra autobiográfica del húngaro

István Szabó –"Padre" ("Apa", 1966) o "Un film de amor" ("Szerelmesfilm", 1970)– o "La pasajera" ("Pasazerka", 1963, Andrzej Munk y Witold Lesiewicz), demoledora metáfora, formalmente similar a experimentos como "La Jetée" (1962, Chris Marker), en la que tanto los tabúes políticos que envolvieron las actividades nazis como la necesidad de olvidar de muchos implicados se refugian en un agujero negro, representado en un barco de crucero.

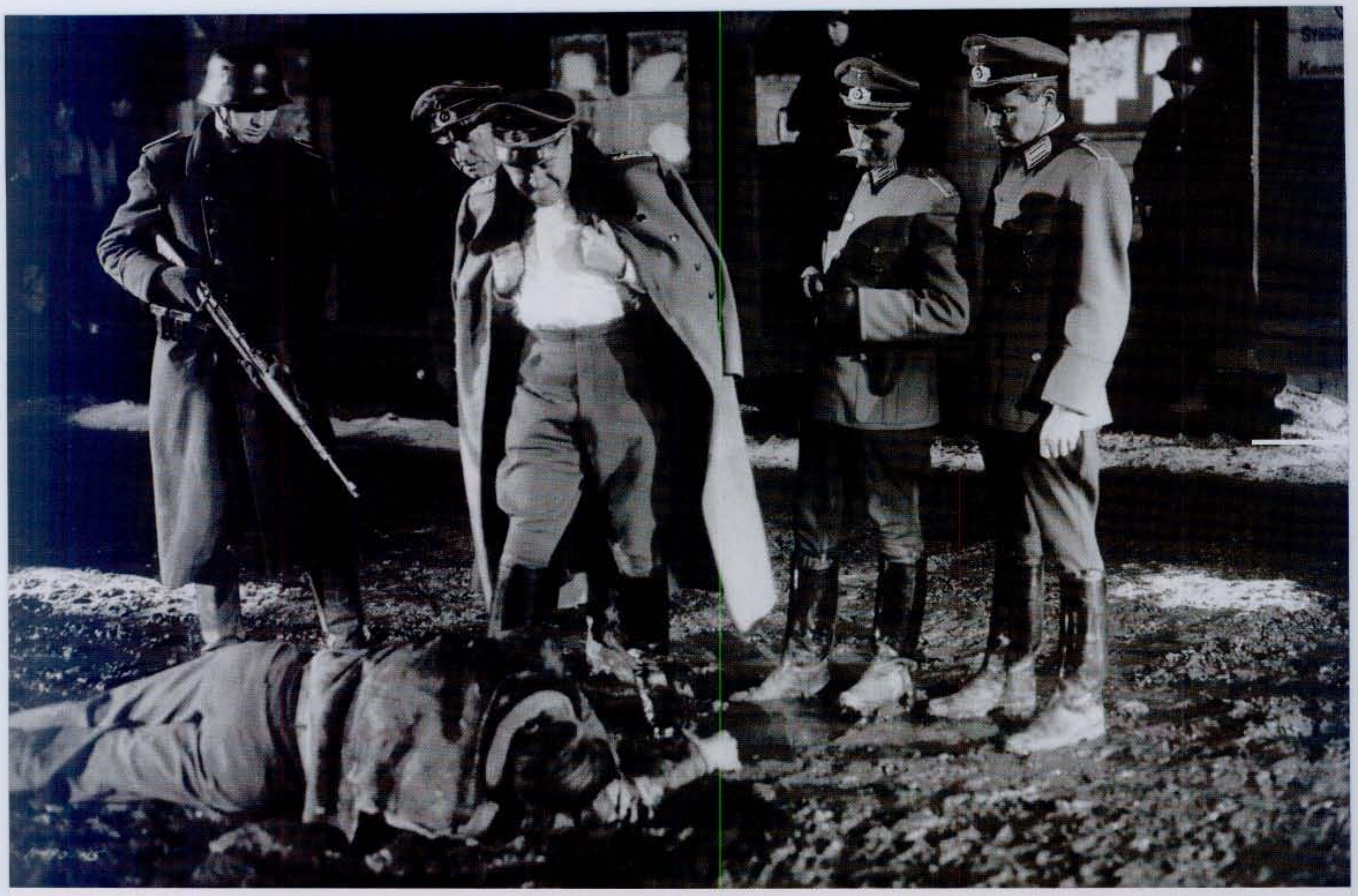
Salvo contadas excepciones, Hollywood no empezó a abordar de forma normalizada el holocausto hasta finales de los cincuenta. ¿Cómo es posible que los mandamases judíos de los grandes estudios callaran? Posiblemente, por la misma razón por la que Roman Polanski, que escapó de la ocupación nazi en Polonia –sus padres y su hermana fueron llevados a los campos; su madre no sobrevivió–, no se acercó al tema hasta "El pianista" ("The Pianist", 2001), cuando ya llevaba casi medio siglo de cine a sus espaldas: hablar del genocidio desde dentro debe de ser una gran responsabilidad. Tal vez la primera película comercial en la que aparecen imágenes de los campos de exterminio es "El extraño" ("The Stranger", 1946), de Orson Welles. "Estoy contra ese tipo de cosas –se justificaría Welles–, explotar la miseria, la agonía, la muerte con fines de entretenimiento. Pero cada vez que se presenta la ocasión de obligar al público a mirar las imágenes de un campo de concentración, bajo el pretexto que sea, es un paso adelante". La pantalla en la que se proyectan las imágenes de los campos se refleja sobre el rostro de los protagonistas del filme del mismo modo que pasan los recuerdos sobre la cara de todos los testimonios que "Shoah" (1985, Claude Lanzmann), sin recurrir al apoyo de documentos cinematográficos o fotográficos, recoge a lo largo de nueve horas y media.

"Shoah" defiende explícitamente que representar el holocausto no es comprensible si no es a través del testimonio directo de los supervivientes. También Hollywood ha evitado la representación directa del genocidio, una

↑ **El cuerpo de la abyección**
A la izquierda, dos imágenes de "La pasajera". Sobre estas líneas, el burdel de "Salon Kitty" y los chicos torturados de "Salò, o los 120 días de Sodoma"

LA ÚNICA PRUEBA DEL GENOCIDIO

Del asesinato en masa de alrededor de seis millones de judíos y de otros cinco millones más de personas –gitanos, serbios, miembros de la inteligencia polaca, alemanes que se oponían al nazismo, homosexuales, testigos de Jehová, delincuentes, vagabundos y prostitutas, por ejemplo– sólo hay una prueba audiovisual auténtica. La consiguió en 1941 Reinhard Wiener, un sargento naval alemán destinado en Letonia. Según testificó en 1981, Wiener se encontraba en la ciudad de Liepaja un día de agosto, con su cámara de 8 mm. Caminaba por un parque boscoso cuando un soldado se le acercó corriendo y le instó a alejarse, porque algo "terrible, horrible" estaba ocurriendo allí. Cuando le pregunto de qué se trataba, el soldado replicó: "Bueno, están asesinando judíos". Wiener encendió su cámara. Llegó a rodar dos minutos.



Desde el ojo del huracán
Tanto Billy Wilder [director de "Traidor en el infierno", arriba] como Roman Polanski [responsable de "El pianista", sobre estas líneas] vivieron de cerca el holocausto.

decisión no exenta de controversia. Habrá quien quiera ver en "La decisión de Sophie" ("Sophie's Choice", 1982, Alan J. Pakula) la historia de una prisionera privilegiada que, como tal, veía un Auschwitz lleno de paz, distinto de lo que los supervivientes han descrito como el caos de la vida en los campos. En cambio, otros destacarán que, en Auschwitz, Sophie Zawistowska perdió a su hijo, y a punto estuvo de morir de desnutrición. La experiencia de otro superviviente, el polaco Wladyslaw Szpilman, también levantó ampollas, aunque dos años después de su muerte. Después de que "El pianista" fuera estrenada en Estados Unidos, el hijo de unos supervivientes del holocausto firmó un artículo en el "Wall Street Journal" en el que atacaba el filme por distorsionar la historia y dar la razón a quienes disculpaban o incluso negaban el holocausto. ¿El motivo? Un oficial alemán que virtualmente salva la vida del protagonista. ¿Pero por qué culpar a Polanski por algo que le sucedió realmente a Szpilman?

Siguiendo con Polanski, ¿sabía usted que, años antes, había rechazado una oferta de Spielberg para dirigir el guión de "La lista de Schindler", ambientada en parte en el gueto judío de Cracovia, del que el pequeño Roman había escapado a los seis años? ¿Sería porque no le gustó lo que leyó? Quizá no le gustó la idea de Spielberg de usar el blanco y negro para sugerir realidad a través del "look" que asociamos con las imágenes de archivo. O de servirse de las cámaras de gas a modo de truco. De apoyarse, en fin, en medios simplistas y emocionalmente fraudulentos que separaban al público de las implicaciones reales del holocausto. La avanzada edad y la mala salud de los supervivientes impiden que se vuelva a hacer otra película como "Shoah". En cambio, el modelo Spielberg tiene plena vigencia. Películas como "Fateless" ("Sorstalanság", 2005, Lajos Koltai) lo demuestran. "La lista de Schindler" introdujo el holocausto en el "mainstream", y permitió a Estados Unidos robarle a Europa el usufructo de su memoria y acabar así el trabajo que quince años atrás había

Víctimas del holocausto
A la izquierda, arriba, Ulrich Matthes en "El noveno día" ("Der Neunte Tag", 2004, Volker Schlöndorff); abajo, Roberto Benigni en "La vida es bella"; sobre estas líneas, Meryl Streep en "La decisión de Sophie".

iniciado la miniserie "Holocausto". La ópera prima del director de fotografía húngaro Lajos Koltai es uno de los intentos más serios hechos desde entonces a este lado del charco por recuperarlo. Pero "bella" o "exquisitamente iluminada" no deberían ser los calificativos que le vienen a uno a la cabeza para describir una película que habla de lo que esta habla. Koltai no pudo resistirse a la belleza, y su decisión de rodar con película sepia adornada luego con destellos ocasionales de color recuerda a esa niña indefensa con abrigo rojo que se pasea entre el infierno monocromático de "La lista de Schindler".

¿Cómo pudo enloquecer toda una cultura? Es una pregunta sin respuesta. "Fateless" opta por contestarla introduciendo un matiz: en Hungría, también los propios húngaros capturaron a los judíos y los transportaron a los campos. En "Traidor en el infierno" ("Stalag 17", 1953), Billy Wilder explicó, usando un barracón de prisioneros yanquis como metáfora, algo que muchos consideraron ofensivo pero que él podía permitirse el lujo de decir, teniendo en cuenta su pasado como refugiado judío y la muerte de su madre en el holocausto: que muchos actuarían como hicieron los alemanes ante una provocación suficiente. A veces, incluso sin ella. Nunca se ha hablado lo bastante del gulag soviético –sistema de campos de prisioneros en los que, entre 1930 y 1956, murieron más de 1.600.000 personas–, jamás tan expuesto como los horrores nazis a los ojos del mundo. Alguien, seguro, decidirá un día rodar LA película acerca de ello. Pero, por favor, que no sea Roberto Benigni. ¿Que "La vida es bella" ("La vita è bella", 1997, R. Benigni) adopta, como su título demuestra, la estructura de una fábula para no representar gráficamente el horror? ¿Que el humor es un reflejo del absurdo de la guerra? De acuerdo, pero ¿por qué es Guido, su protagonista, un tipo tan ególatra, incapaz de ayudar a los judíos que le rodean o de darse cuenta de que sus payasadas, por el contrario, los ponen en peligro? ¿Era necesario tomarse el holocausto como un chiste?

UN MARIDO SE VA
En "Chicas en pie de guerra" ("Swing Shift", 1984, Jonathan Demme), Kay Walsh (Goldie Hawn) se despide de su marido, llamado a filas después de Pearl Harbor. Le espera una dura jornada trabajando en una fábrica de aviones.

DESDE LA SOMBRA

La que espera, desespera. Y si no, que se lo digan a todas aquellas mujeres que despiden a sus maridos, novios, hermanos y etcétera cuando el ejército decide llevárselos a primera línea de fuego. Eso sí, después de las lágrimas de la despedida se ponen las pilas, e intentan contribuir a la causa bélica trabajando en fábricas de la industria armamentística, convirtiéndose en enfermeras improvisadas o manteniendo el calor del hogar para invocar la fuerza de sus hombres ausentes. A veces la espera es insoportable, y la tentación de rehacer sus vidas las obliga a traicionar a sus héroes. Pero la mayoría de ellas resisten desde la retaguardia, símbolos de una patria que, desde la aparente tranquilidad de lo cotidiano, son capaces de representar la solidez de los valores familiares, la comodidad del hombro donde llorar, la estabilidad del eterno femenino, el refugio de los veteranos. Son, en cierto modo, las nuevas madres coraje: las que luchan en otro campo de batalla, las que deben lidiar con la angustia de la falta de noticias, las que leen las cartas entre líneas, las que viven en la trastienda de un país ansioso. Ellas también han ocupado el desván del cine bélico, rompiendo, desde la sombra, todas las ideas preconcebidas que se tienen sobre el sexo débil.

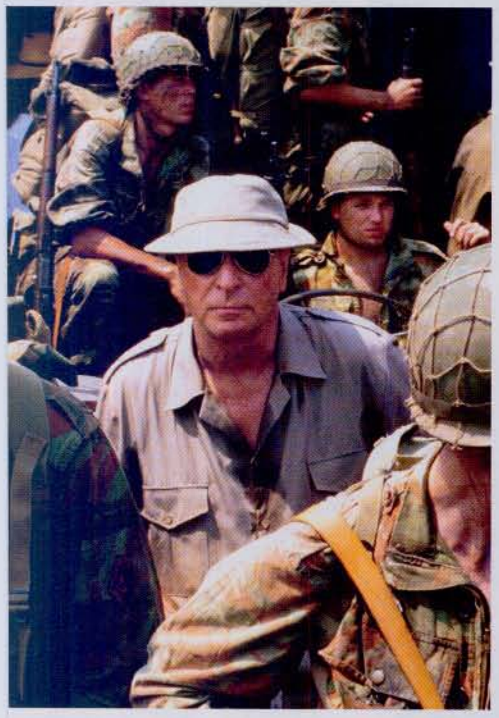
STALYBRIDGE & DISTRICT

ROMANCES PELIGROSOS
Una de las muchas británicas que cayeron en los brazos de los americanos que invadieron Europa durante la primera mitad de los años cuarenta en "Yanquis" ("Yanks", 1979, John Schlesinger). ¿Cuántos hijos no deseados nacieron de esos amores transoceánicos?

EL REPOSO DEL GUERRERO
El mismísimo Winston Churchill dijo que "La señora Miniver" ("Mrs. Miniver", 1942, William Wyler) hizo mucho más por la victoria aliada que una flota de destructores. La historia de los Miniver, familia británica de clase media que resiste los envites de la Segunda Guerra Mundial, reivindicaba el papel de la mujer como sombra y punto de apoyo del aguerrido héroe bélico.

EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD
Falta poco para que acabe la Primera Guerra Mundial cuando la Mathilde (Audrey Taotou) de "Un largo domingo de noviazgo" ("Un long dimanche de fiançailles", 2004, Jean-Pierre Jeunet) recibe la noticia de que su prometido será sometido a un consejo de guerra y, probablemente, condenado a muerte. No tardará en mover cielo y tierra para encontrarlo.

ESPERA CANTANDO
En la extraordinaria "Los paraguas de Cherburgo" ("Les parapluies du Cherbourg", 1964, Jacques Demy), Geneviève (Catherine Deneuve) espera a que Guy (Nino Castelnuovo) regrese de la guerra de Argelia. Pero una madre posesiva, un embarazo no deseado y un pretendiente de alto nivel la empujan a la traición. Sólo le queda lamentarse cantando.



Desde Asia sin amor
Arriba, el periodista Sydney Schanberg (Sam Waterston) y su traductor Dith Pran (Haing S. Ngor) enfrentándose a los Jemeres Rojos en "Los gritos del silencio". Sobre estas líneas, Thomas Fowler (Caine) en el Saigón de "El americano impasible".

Corresponsales desde el infierno

por Nando Salvà

¿Por qué será que todos los periodistas vocacionales solíamos imaginarnos, hace mucho, como aventureros errantes con chaleco color caqui lleno de bolsillos y rodeados por silbidos de disparos? Pensábamos que el periodista de verdad era el que se jugaba la vida y hoy, ironías de la vida, sabemos que, para salvar la vida, el reportero de guerra debe dejar de ser periodista. Como demostramos a continuación, suele pasarse por el forro los preceptos del código deontológico de la profesión –para entendernos, los deberes del periodista–. En la mayoría de los casos, no le queda otro remedio si quiere vivir para contarlo.

La difusión de noticias debe realizarse con veracidad, a través de las actividades verificadoras y comprobadoras oportunas y con imparcialidad (Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística –CDEPP–, artículo 4). Vale, pero ¿no es absurdo pretender que alguien se mantenga neutral en una zona de guerra? Como le dicen al británico Thomas Fowler (Michael Caine) en "El americano impasible" ("The Quiet American", 2002, Phillip Noyce), "uno tiene que tomar partido si quiere seguir siendo humano". De eso precisamente habla Michael Winterbottom en "Welcome to Sarajevo" (1997), que recrea la

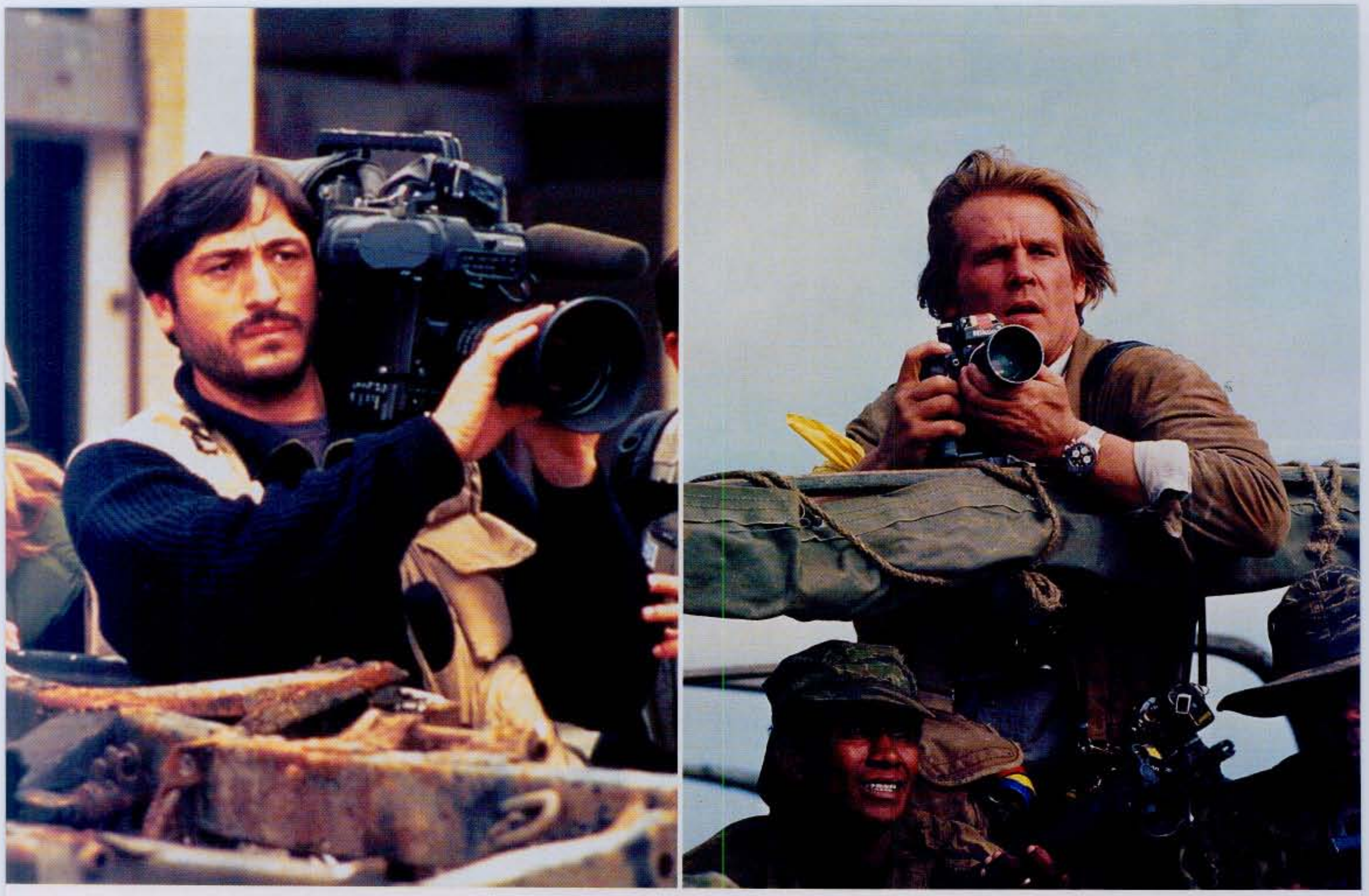
peripecia del corresponsal británico Michael Nicholson, que acabó adoptando a un niño de un orfanato de Bosnia. De otro caso similar, el de John Reed, se ocupa "Rojos" ("Reds", 1982, Warren Beatty): inmerso en plena revolución bolchevique, escribió "Diez días que estremecieron al mundo" en 1919 y se convirtió en una estrella. Luego volvió a Estados Unidos, se dedicó a escribir para "The Masses", una publicación radical, y fue acusado de espionaje. Se exilió en la Unión Soviética y murió al año siguiente, fagocitado por sus ideales.

Los periodistas no son dueños de la información, que no debe ser tratada como una mercancía ni mediatizada por el interés propio (CDEPP, art. 15). Dos preguntas: 1. ¿Y si el interés propio se llama "mamá"? Nick Gage (John Malkovich), reportero del "New York Times", volvió a Grecia treinta años después de que el país viviera su guerra civil para buscar a los miembros de la guerrilla comunista responsable de la ejecución de su madre. "Eleni" (1985, Peter Yates) recuerda su periplo. Otro reportero del "New York Times", Sydney Schanberg, también quebrantó el código deontológico por un ser querido, y volvería a hacerlo: como relata "Los gritos del silencio", ("The Killing Fields", 1984, Roland Joffé), Schanberg (Sam Waterston) cubrió la guerra civil en Camboya. Le ayudaba Dith Pran (Haing S. Ngor), periodista local y traductor. Cuando los Jemeres Rojos tomaron el poder y todos huyeron del país, Pran decidió quedarse, y desapareció. Tras cuatro años enviando cientos de cartas a organizaciones de ayuda humanitaria como la Cruz Roja, Schanberg supo que Pran aún estaba vivo. Los dos amigos lograron reunirse. 2. ¿Que la información no es una mercancía? Que se lo expliquen al bueno de Fowler en, otra vez, "El americano impasible". Él vive una vida relajada, sibarita y políticamente ambivalente en Saigón, y la única razón por la que, esporádicamente, se pone en peligro es tener algún articulillo que escribir para justificar sus vacaciones permanentes en el sudeste asiático.

En primera línea de fuego
Arriba, Mel Gibson y Linda Hunt en "El año que vivimos peligrosamente". Abajo, Warren Beatty en "Rojos". Sobre estas líneas, Woody Harrelson en "Welcome to Sarajevo".

TOMAR PARTIDO

En tiempos de guerra, el mayor enemigo del periodismo es la propaganda. ¿Es posible no tomar partido? Hasta el observador más imparcial lo hace. Lo demuestra "También somos seres humanos" ("Store of G.I. Joe", 1945, William A. Wellman), en la que Ernie Pyle (Burgess Meredith), mítico corresponsal de guerra, describe el campo de batalla desde la óptica de unos hombres empapados y agotados. Aparentemente, en cómo Pyle nos muestra la soledad y el miedo y el caos que implica la guerra no hay rastro de propaganda. Pero, tras conocer a estos soldados, a uno no le cabe duda de que están en el bando de los buenos, y que sus enemigos son, claro, los malos. Hablar de la guerra es tomar partido.



La imagen del año
Dos periodistas buscando una exclusiva a toda costa: Carmelo Gómez en el Sarajevo de "Territorio comanche" (arriba) y Nick Nolte en la Nicaragua de "Bajo el fuego" (al lado).

El periodista deberá utilizar métodos dignos, legales y éticos para obtener y difundir la información (CDEPP, art. 14). Cuesta imaginar que un tipo como Richard Boyle –James Woods en "Salvador" (1986, Oliver Stone)–, aspirante a Hunter S. Thompson metido a corresponsal de guerra, tenga en cuenta conceptos tales como la ética, la dignidad o la legalidad, ya que se mantiene vivo a base de pastillas, hierba, alcohol de garrafa y putas baratas. Tampoco John Converse, el fotógrafo que Michael Moriarty interpreta en "Nieve que quema" ("Who'll Stop the Rain", 1978, Karel Reisz) entiende de leyes, ya que trafica con heroína. El periodismo, reconozcamos, es un asunto sucio, y mucho más si se hunde en el fango de la batalla.

El periodista no mediatizará el ejercicio de su función con la finalidad principal de adquirir prestigio o influencia personal (CDEPP, art. 30). Quien no aspire a ser reconocido por su trabajo, que levante la mano y tire la primera piedra. No debería extrañarnos que, en "Las flores de Harrison" ("Harrison's Flowers", 2000, Elie Chouraqui), los tres colegas de un fotógrafo del "Newsweek" desaparecido en combate se pasen el día rivalizando por los temas que cubren, los peligros que corren o el impacto de las instantáneas que capturan. O que otro fotógrafo, el que interpreta John Savage en "Salvador", quiera ocupar la portada de "Time". También en "El año que vivimos peligrosamente" ("The Year of Living Dangerously", 1982, Peter Weir), Guy Hamilton (Mel Gibson) se la juega en Yakarta, cuando Sukarno toma el poder, porque aspira al estrellato. ¿Se diferencia en algo de ellos el Flynn (Woody Harrelson) de "Welcome to Sarajevo", que fanfarronea hasta cuando salva a un civil de los disparos de un francotirador? "De vuelta a casa, nadie habrá oído hablar de Sarajevo, pero sí habrán oído hablar de mí", presume.

Los medios de comunicación deben defender los valores de la democracia, el respeto a la dignidad humana y la solución de los problemas a través de métodos pacíficos, y, en consecuencia, oponerse a la violencia (CDEPP, art. 33). Los dos sujetos que nombraremos ahora serían la vergüenza de la profesión, porque ambos destrozaron la Olivetti con la culata de un fusil y se pusieron a disparar. Pero la diferencia entre ambos era notable. En "La batalla de Anzio" ("Anzio", 1968, Edward Dmytryk), Dick Ennis (Robert Mitchum) cubre guerras porque no entiende las razones de los que luchan en ellas. Hasta que, atrapado tras las líneas enemigas con seis soldados, se ve obligado a matar en defensa propia. Inmediatamente, lanza el fusil al suelo. En cambio, en "Boinas verdes" ("The Green Berets", 1968, John Wayne y Ray Kellogg), al coronel Mike Kirby (John Wayne) le bastan un par de líneas de diálogo para convencer a George Beckworth (David Janssen) de que la guerra es lo más.

En el tratamiento informativo de los asuntos en que medien elementos de dolor o aflicción en las personas afectadas, el periodista evitará la intromisión gratuita (CDEPP, art. 4). Este artículo reprueba, por ejemplo, la actitud de Jane Livingstone (Kathrin Cartlidge) en "En tierra de nadie" ("No Man's Land", 2001, Danis Tanovic), acostumbrada a preguntarle "¿qué se siente?" a quien se le ponga a tiro de cámara. Lo que sea por una historia: eso es lo que opinan la versión de Ángela Rodicio que dibujó Pérez-Reverte en su "Territorio Comanche" -y que, en 1997, Gerardo Herrero convirtió en película- y la reportera de "Tres reyes" ("Three Kings", 1999, David O. Russell), tan voraz que desdeña su propia seguridad, quizá porque sabe que, generalmente, el periodista es aceptado por los dos bandos: todos quieren salir por la tele. Y es que, si nadie filma los cadáveres, ¿cómo se enterará el mundo de que han muerto?

El periodista no falsificará documentos ni omitirá informaciones esenciales, ni publicará material informativo falso, engañoso o deformado (CDEPP, art. 13). Que se lo recuerden a Russell Price (Nick Nolte) en "Bajo el fuego" ("Under Fire", 1983, Roger Spottiswoode), que, por tomar partido, manipula una foto para ayudar a la guerrilla sandinista; o al recluta Bufón (Matthew Modine) de "La chaqueta metálica" ("Full Metal Jacket", 1987, Stanley Kubrick), que se inventa las cifras de muertos en el bando yanqui; o a Lowell Thomas, que construyó él solito el mito de Lawrence de Arabia porque necesitaba escribir sobre un héroe. Como demuestra Marcel Ophüls en "Veillées d'armes" (1994), la cobertura de buena parte del conflicto de Bosnia fue prefabricada, como la que ofrecía el Don Stevens (Christopher Walken) de "Zona de guerra" ("Deadline", 1987, Nathaniel Gutman) en la guerra del Líbano desde la habitación de su hotel, tomando prestado el material a sus colegas.

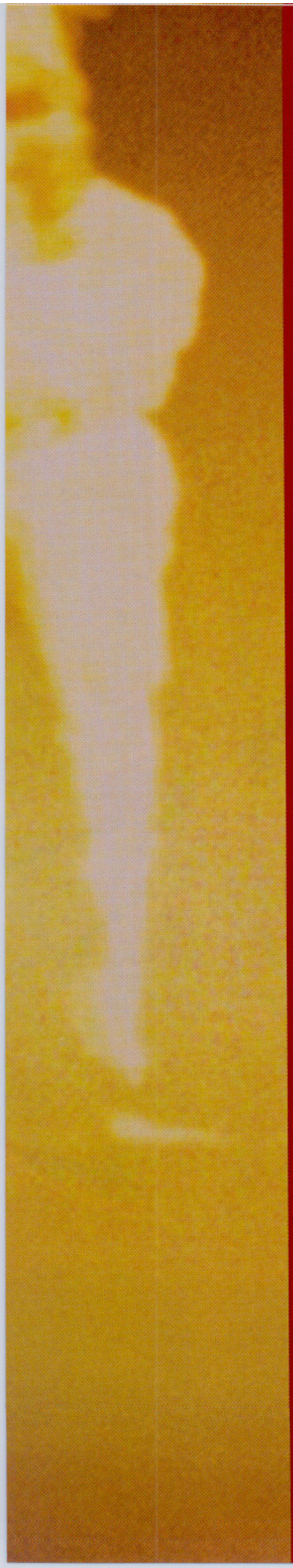
Los periodistas efectúan una labor de mediación, y están en función de los destinatarios de la información, que son los ciudadanos (CDEPP, Art.7). ¿Significa eso que la audiencia legitima el tipo de pornografía que practica en Kosovo el protagonista de "Código desconocido" ("Code Inconnu", 2000, Michael Haneke)? ¿O quiere decir que no vale la pena empeñarse en este trabajo porque, como comenta alguien en "Welcome to Sarajevo", el periódico de la tarde seguirá abriendo con los problemas maritales entre los duques de York? ¿Será cierto, como confirma Jack Daglish (Joaquin Phoenix) en "Hotel Rwanda" (2004, Terry George), que el público sólo quiere poder exclamar "¡Oh, Dios, eso es terrible!" para salir luego a cenar con la conciencia tranquila? Si es así, está claro: no merece la pena morir en busca de la verdad, como Charles Hoffman en Chile, en 1973, a manos de la CIA -de eso habla Costa-Gavras en "Desaparecido" ("Missing, 1982)-. Ni volver a casa desde Srebrenica y necesitar, como el reportero de "Beautiful People" (Jasmin Dizdar, 1999), que alguien te ampute una pierna para sentirte menos culpable.

Esperando a Harrison
Marc Stevenson (Adrien Brody) y Kyle Morris (Brendan Gleeson), compañeros de fatigas de un fotógrafo desaparecido en combate en el Sarajevo de "Las flores de Harrison".

DE QUÉ SIRVE

Si el corresponsal de guerra no es veraz, ni es imparcial, ni trabaja para la paz ni respeta a las víctimas, entonces, ¿para qué sirve? Ryszard Kapuscinski, uno de los mejores del gremio, opina lo siguiente: "El mundo contempla un gran espectáculo de combate y muerte, aunque, en el fondo, le resulte difícil de interpretar, porque la guerra no es comunicable, ni por el bolígrafo, ni por la voz, ni por la cámara. La guerra es una realidad sólo para aquellos atrapados en sus pliegues sangrientos, espantosos, mugrientos. Para los demás, sólo son páginas en un libro, planos en una pantalla, nada más". ¿Para qué sirve el corresponsal de guerra, pues?

OPERACIÓN "TORMENTA DEL DESIERTO"
El sargento Sykes (Jamie Foxx) en "Jarhead" (2005, Sam Mendes), contemplando la inquietante belleza de los pozos de petróleo kuwaitíes mientras arden. Estas escenas se rodaron en los estudios de sonido de la Universal. El fuego, cortesía de la Industrial Light and Magic.



PAISAJES DEL HORROR

Es todo lo que les queda a los supervivientes. El paisaje después de la batalla, la naturaleza muerta, los escombros de la desolación, los restos del naufragio. Es el único legado de la guerra, las huellas de todo aquello que pierden vencedores y vencidos, la constatación de que cualquier conflicto bélico es la antítesis de la vida. El escenario de un universo apocalíptico en el que todo, otra vez, está por construir. Ya no hay fronteras que cruzar, ya no hay horizontes con los que soñar. Sólo hay un pasado hecho cenizas, un presente que no es más que un folio sucio y arrugado, un futuro incierto, un campo abierto poblado de piedras, muebles, cadáveres y árboles chamuscados. El cine bélico ha potenciado la oposición entre ese telón de fondo devastado y la desubicación de un civil que ha perdido sus puntos de referencia, obligado a encontrar un lugar en un mundo que insiste en autodestruirse. De ahí que muchas de las imágenes de los efectos secundarios de la aniquilación tengan un aspecto abstracto, lunar, casi alienígena, ampliado por la épica del gran espectáculo, siempre tan enamorado de las catástrofes. Este álbum de fotos del horror no deja lugar a dudas: en una guerra todos somos soldados, y lo que dejamos atrás no es más que muerte.

LONDRES ME MATA
Bill Rowan (Sebastian Rice-Edwards), álter ego infantil de John Boorman en su autobiográfica "Esperanza y gloria" ("Hope and Glory", 1987), pisando los restos de un barrio de Londres después de un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial.

LA MUERTE EN LOS SUBURBIOS
América ha sufrido el ataque de los marcianos. ¿O han sido los terroristas? Spielberg no escatimó en gastos para que "La guerra de los mundos" ("The War of the Worlds", 2005) fuera una pesadilla realista. Incluso compró un Boeing 747 (en la foto) fuera de servicio para quemarlo en el set de rodaje.

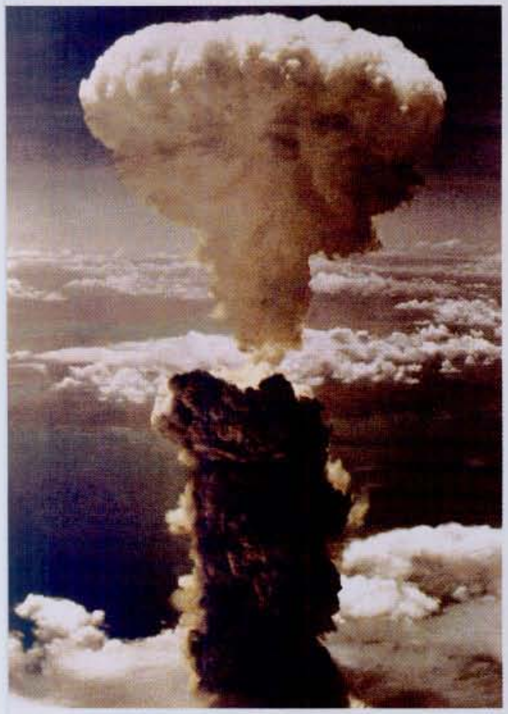
EL DÍA DE LA DESTRUCCIÓN
El 7 de diciembre de 1941 marcó un antes y un después en la historiografía bélica. Michael Bay utilizó 160 días de rodaje y 135 millones de dólares de presupuesto para hacerle justicia en "Pearl Harbor" (2002).

EL REGRESO A CASA
Enfermo, hambriento y ajeno a la condición humana, Wladyslaw Szpilman (Adrien Brody) se pierde en una Varsovia que ya forma parte de otra galaxia. Es el héroe de "El pianista" ("The Pianist", 2002), en la que Polanski revisitaba el doloroso escenario de su infancia.

El logotipo de la aniquilación

por Nando Salvà

En agosto de 1939, Franklin D. Roosevelt recibió una carta de Albert Einstein y otros científicos en la que le informaban de cómo crear una reacción nuclear en cadena que podría dar como resultado una bomba de formidable capacidad devastadora. En esa carta se halla el origen del Proyecto Manhattan, la iniciativa estadounidense destinada a vencer a los rusos en la producción de la bomba atómica y tomar así una decisiva ventaja en lo que rápidamente se convertiría en la Guerra Fría. Para lograr ese objetivo, sacrificaron las vidas de 100.000 habitantes de Hiroshima y de 40.000 más de Nagasaki. En agosto de 1945, la humanidad comprendió finalmente que se dirigía hacia su propia autodestrucción. El físico Robert Oppenheimer, líder del Proyecto Manhattan y padre de la bomba, contribuyó a ello, gritando a los cuatro vientos: "Soy un destructor de mundos. Soy la muerte". Un tipo de semejante dimensión geopolítica y tan rotunda retórica era carne de cañón para un trágico "biopic" de Hollywood, "Creadores de sombra" ("Fat Man and Little Boy", 1989, Roland Joffé), que no vio la luz hasta más de cuatro décadas después de la fatídica explosión. Lo más curioso es que, pese a que tanto el cine estadounidense como el japonés han



La seta asesina
"Creadores de sombra" (arriba) cuenta la gestación del Proyecto Manhattan, poniendo énfasis en la relación entre el físico Robert Oppenheimer (Dwight Schultz) y el general Leslie Groves (Paul Newman), brazo ejecutor del desaguisado.

La muerte del Sol Naciente
Japón y la bomba atómica: Godzilla (sobre estas líneas) acompaña a Kurosawa en "Los sueños" (arriba) y "Rapsodia en agosto" (abajo).

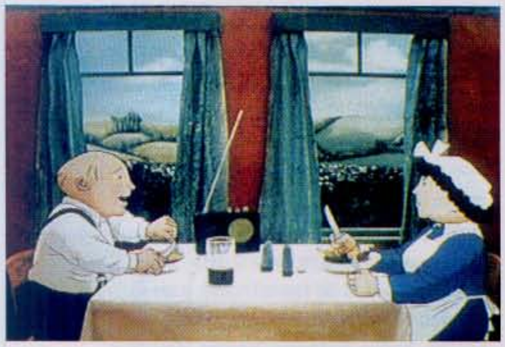
hablado sobradamente de la bomba atómica desde 1945, no han sido capaces de hacerlo mirándose mutuamente a los ojos, pidiendo explicaciones o pidiendo perdón.

Japón bajo el terror atómico

Una vez terminada la ocupación norteamericana en 1952 e impuesta la censura, los bombardeos empezaron a ser estímulo clave de toda la cinematografía nipona de la época. Sin embargo, se evitó usarlos a modo de protesta o denuncia, salvo en el caso de "Hiroshima" (1953, Hideo Sekigawa), película verdaderamente cabreada que acusa a Estados Unidos de usar a los japoneses como ratas de laboratorio. Consideradas, en cambio, como catástrofes inevitables, como actos de Dios, las detonaciones sirvieron para crear un nuevo género, que desde entonces definimos usando la expresión "mono no aware", que significa "la ineludible tristeza de vivir". En él caben tanto los trabajos de Yasujiro Ozu, que hablan de las rápidas transformaciones sociales del Japón de posguerra y de los costes espirituales del conflicto, como otros títulos que aluden más explícitamente a la herencia de la bomba atómica. Entre ellos, "Los niños de Hiroshima" ("Gembaku no ko", 1952, Kaneto Shindô) analiza, vía "flashbacks", el antes y el después de la vida en la ciudad a través de los ojos de una joven maestra que regresa a ella siete años después de su destrucción; "Nagasaki no Uta wa Wasureji" (1952, Tasaka Tomotaka) imagina el romance alegórico entre una invidente "hibakusha" (afectada por la bomba) y un militar norteamericano; o "Crónica de un ser vivo" ("Ikimono no kiroku", 1955), en la que Akira Kurosawa –que volvería a tocar el tema en "Los sueños" ("Yume", 1990) y "Rapsodia en agosto" ("Hachi-gatsu no kyôshikyoku", 1992)– opta, como muchos cineastas coetáneos, por un mensaje humanista en pos de la cooperación

FANTASÍAS ATÓMICAS

El miedo nuclear halló en el cine de monstruos una perfecta metáfora. En Japón, al subgénero se le llama "kaiju eiga" (películas de monstruos), y en él habitan seres como Mothra, Rodan, Anzilla, Ebirah, Varan, Baragon, Spigas, Wenda y, por supuesto, Godzilla. También el cine norteamericano se sirvió de la ciencia ficción para reflejar la ansiedad de lo nuclear a través de visitas alienígenas –ojo al aviso de Klaatu en "Ultimátum a la Tierra" ("The Day the Earth Stood Still", 1951, R. Wise): "Vivid en paz o enfrentaos al desastre"–, de bichos colosales –las hormigas gigantes de "La humanidad en peligro" ("Them!", 1954, G. Douglas)– y otras mutaciones, que dan superpoderes al ser humano –"El hombre de los seis millones de dólares" ("The Six Million Dollar Man", 1973, R. Irving)– o bien le amargan la vida –"El increíble hombre menguante" ("The Incredible Shrinking Man", 1957, J. Arnold)–.



Víctimas y verdugos
Sobre estas líneas, el entrañable matrimonio de viejecitos de "Cuando el viento sopla" ("When the Wind Blows", 1986, Jimmy T. Murakami), antes de la devastación nuclear. Arriba, una barca de japoneses sometiéndose al peligro de la radiactividad en "Lluvia negra". En la otra página, el piloto del "Enola Gay", el capitán Paul W. Tibbets (Robert Taylor), contemplando la prueba del crimen en "El gran secreto".

internacional y la prevención de la Destrucción Mutua Asegurada. Suele decirse que, en realidad, toda la producción artística nipona posterior a la guerra trata de explicar la confusión, el terror y la ansiedad de los "hibakusha". Dos obras lo hacen especialmente bien: "Hiroshima" ("Hadashi no Gen", 1983, Masaki Mori), "anime" que adaptó los aclamados manga autobiográficos de Keiji Nakazawa, y "Lluvia negra" ("Kuroi Ame", 1989), la obra maestra de Shohei Imamura basada en la novela homónima de Masuji Ibuse, parábola de una sociedad japonesa alimentada durante mucho tiempo a base de medias verdades acerca de la agresión, y de la doble desgracia sufrida por unos supervivientes incapaces de encontrar su lugar en el nuevo Japón. Puede que Imamura ejerciera de exorcista: inmediatamente posterior a su visión, "Akira" (Katsuhiro Ôtomo, 1988), expresó una visión del mundo pos-Nagasaki que daba a la juventud japonesa el poder de liberarse de las tradiciones del pasado.

Estados Unidos sin culpa

El cine nipón no se lo ha preguntado, pero ¿y si Estados Unidos hubiera probado el poder de la bomba en una isla desierta? Quizá, aterrorizados, sus enemigos se habrían rendido. ¿Y si hubieran prometido a Japón que podría mantener a su emperador? ¿No fueron Hiroshima y Nagasaki, en parte, la venganza yanqui por lo que pasó en Pearl Harbor? Esta hipótesis, de hecho, es enunciada abiertamente en "¿Principio o fin?" ("The Beginning or the End", 1947, Norman Taurog), cuando un tripulante del "Enola Gay" asegura: "Hemos estado enviando mensajes de alerta a los japoneses durante diez días, diez más de los que ellos nos dieron antes de Pearl Harbour". No existieron tales avisos. "¿Principio o fin?" es un docudrama cuidadosamente maquillado y censurado por el Pentágono que relata los

acontecimientos que condujeron a los bombardeos, y que pretendía dar por buenas dos falacias: 1. Los japoneses estaban cerca de completar su propia bomba atómica, y 2. El presidente Truman lo pasó fatal al tomar una decisión inevitable.

Para eludir la culpa, el cine estadounidense recurrió ocasionalmente a este tipo de propaganda, pero su estrategia más habitual fue mirar hacia otro lado. Por ejemplo, contando la historia del piloto del "Enola Gay" en términos de melodrama matrimonial en "El gran secreto" ("Above and Beyond", 1952, Melvin Frank y Norman Panama), pero, sobre todo, poniendo las armas nucleares en manos de los hijos mismos de Satán: los nazis. Sólo seis semanas después de Hiroshima, Henry Hathaway relató en "La casa de la calle 92" ("The House on 92nd Street", 1945) el complot de unos agentes nazis que, a principios de la guerra, operan clandestinamente en Nueva York para apoderarse del "ingrediente secreto de la bomba atómica". El propio Alfred Hitchcock se sirvió de unas botellas de uranio en manos de espías alemanes como "macguffin" de "Encadenados" ("Notorious", 1946). Y, mientras escurrían el bulto, los norteamericanos empezaron a preguntarse: ¿qué pasaría si Hiroshima hubiera sido Manhattan? ¿Y si Nagasaki hubiera sido Los Ángeles? La histeria nuclear se hizo sentir en películas como "Los mejores años de nuestra vida" ("The Best Years of Our Lives", 1946, William Wyler) o "La dama de Shanghai" ("The Lady from Shanghai", 1947, Orson Welles), en la que George Grisby (Glenn Anders), psicótico perdido, afirma querer huir "lo más lejos posible de esa ciudad –o de cualquier ciudad– cuando empiecen a lanzar esas bombas". Impagable ilustración de la histeria que azotó al pueblo norteamericano entre 1940 y 1960 es "The Atomic Cafe" (1982, Kevin y Pierce Rafferty), suerte de bricolaje posmoderno que yuxtapone material de archivo y

Punk nuclear
Uno de los bárbaros posapocalípticos de "Mad Max 2, el guerrero de la carretera" ("Mad Max II", 1981, George Miller).

EL NUEVO MUNDO

Solemos pensar que la guerra nuclear significaría el fin del mundo tal y como lo conocemos. Esa idea nos fascina: un Armageddon que aniquile la carga opresiva de la vida posmoderna y nos devuelva al paraíso de una existencia menos compleja. Sin embargo, la era posnuclear es un futuro de barbarie en películas como "Testamento final" ("Testament", 1983, Lynne Littman), "Callejón mortal" ("Damnation Alley", 1977, Jack Smight) o "A Boy and His Dog" (L. Q. Jones, 1975), en la que la comunidad superviviente quiere reproducir bajo tierra los valores de la América rural de los años cincuenta. Esa imagen posapocalíptica es una de las fantasías recurrentes del cine, atómico o no, de las últimas décadas. ¿Ejemplos? "Mad Max, salvajes de autopista" ("Mad Max", 1979, George Miller), "El último hombre vivo" ("The Omega Man", 1971, Boris Sagal), "El último combate" ("Le dernier combat", 1983, Luc Besson)...

NUCLEAR
HANDLE WITH
Hi THERE!
USAF

Risas congeladas
Entre el cuento de horror kafkiano y la sátira antibelicista: dos imágenes de "Teléfono rojo, volamos hacia Moscú".

docudramas de la época (material que el Gobierno y los militares usaban para aliviar la inquietud pública o, paradójicamente, para explotarla, inculcando al pueblo la necesidad de espiar al vecino, construir refugios antinucleares y tomar parte en ejercicios de defensa nacional) para evocar con irónica nostalgia los miedos de aquella generación.

La explosión de la primera bomba atómica soviética en 1949 y la terrible confesión, ese mismo año, del científico nuclear Klaus Fuchs –que admitió haber pasado secretos atómicos a la URSS–, habían amplificado ese miedo. Los rusos empezaron a sustituir a los nazis. Una ola de propaganda antisoviética alcanzó Hollywood y dio como resultado, por un lado, títulos como "Casada con un comunista" ("I Married a Communist", 1949, Robert Stevenson), y, por otro, el estreno de "Five" (1951, Arch Oboler), la primera película en mostrar un mundo totalmente destruido por una conflagración atómica. El antagonismo EEUU-URSS en el cine de temática nuclear se mantendría hasta finales de los ochenta –hasta "El cuarto protocolo" ("The Fourth Protocol", 1987, John Mackenzie), o cómo un agente renegado de la KGB trata de saltarse a la torera un pacto secreto de no proliferación entre ambas superpotencias–. Sin embargo, a causa de la intervención americana en Indochina y la detonación de la bomba atómica china en 1964, Mao compartió, durante un tiempo, el título de enemigo nuclear. "La carta del Kremlin" ("The Kremlin Letter", 1970, John Huston), entre otros títulos, lo demuestra.

Sin embargo, en los planes propagandísticos de Estados Unidos no cabía una película como "La hora final" ("On the Beach", 1959, Stanley Kramer). Era demasiado pesimista. El público, acostumbrado a los finales felices, vio sus peores pesadillas hechas realidad: de la guerra nuclear sólo podíamos esperar la muerte de todas las especies. Lo mejor, pues, era relajarse y contar los minutos que nos separaban de ella. Desde esta obra pionera, las más

Polémicas atómicas
Ambas levantaron ampollas: la BBC prohibió la emisión de "El juego de la guerra" (a la izquierda), y el Departamento de Defensa de Estados Unidos se negó a cooperar en el rodaje de "La hora final" (sobre estas líneas).

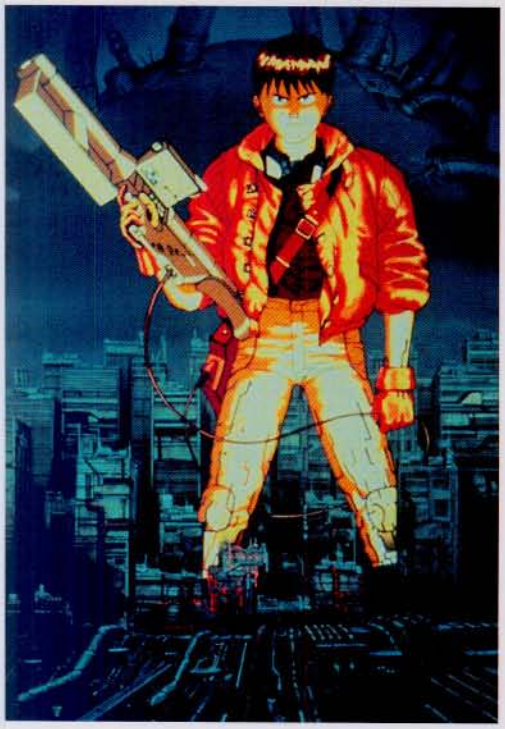
atroces encarnaciones visuales del terror atómico siempre han sido aquellas que muestran la destrucción en toda su trágica y mórbida magnitud e inducen al espectador a la desesperación. Quizá la que más lejos ha llevado ese método fue la producción de la BBC "Threads" (1984, Mick Jackson), que, probablemente, había tomado modelo de "El día después" ("The Day After", 1983, Nicholas Meyer). Después de verla, el hombre no puede sentir más que resignación. Su destino es luchar sin gloria, sufrir y morir. Y reír, por no llorar.

¿Reír? ¿Es que es posible tomarse a risa un asunto tan atroz? Planteemos la pregunta de otra forma: cuando el estado mental de los poderes político-militares está tan deteriorado que el intercambio nuclear resulta ser no sólo inevitable sino hasta una opción deseable, ¿existe mejor forma de dejar constancia de esa locura que a través de la sátira, a través, en concreto, de "Teléfono rojo, volamos hacia Moscú" ("Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb", 1964, Stanley Kubrick)? En el momento de su estreno, el Pentágono estaba poblado por tipos igualitos que el general Jack Ripper (Sterling Hayden), que sólo bebe agua destilada o de lluvia porque sospecha que los comunistas lo están envenenando. Sujetos convencidos de que el Gobierno norteamericano no estaba resolviendo la situación de crisis, y de que la única solución era un ataque nuclear a gran escala. Fuerzas malignas como las que operaban en la sombra de "Siete días de mayo" ("Seven Days in May", 1964, John Frankenheimer), dispuestas a conspirar contra su presidente para dinamitar los cimientos de la democracia en pos del poder ideológico.

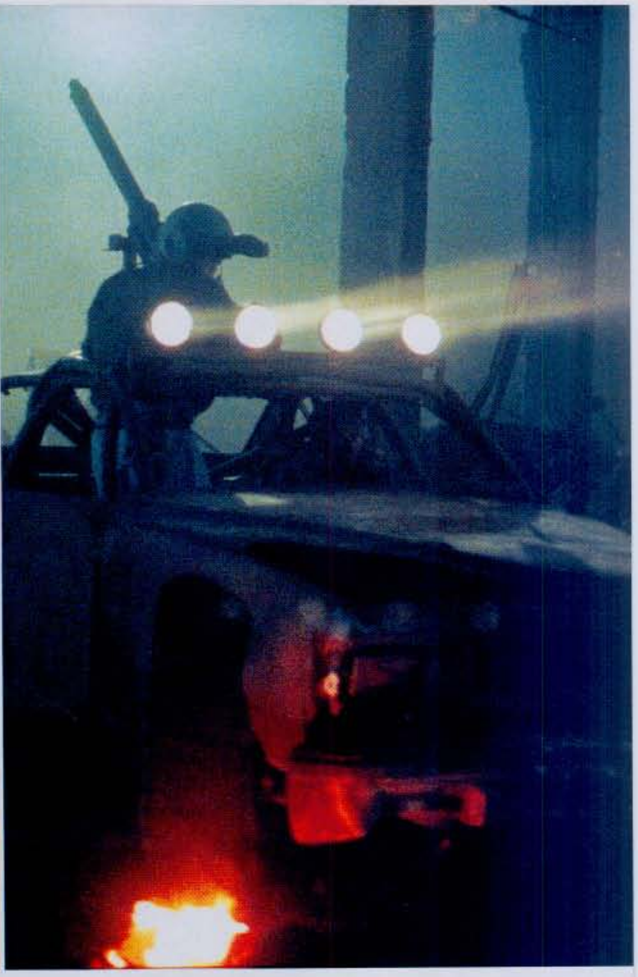
En su momento, el Pentágono se negó a proveer a Kubrick de información acerca de cómo construir la réplica de un bombardero B-52, aunque no pudo evitar con ello que "Teléfono rojo, volamos hacia Moscú" rompiera los moldes usados hasta entonces en el modo de representar el miedo

nuclear. A partir de entonces, por ejemplo, trabajos como el espeluznante metadocudrama "The War Game" (1965, Peter Watkins) –la BBC prohibió su emisión por miedo a que sembrara el pánico entre la ciudadanía– popularizaron el tipo de imaginería que hoy asociamos al caos nuclear: las ventanas explotan y las casas son arrasadas; la gente corre sin rumbo, presa del pánico; los animales arden, cuerpos humanos son incinerados; olas de fuego llenan la pantalla, acompañadas de gritos de pánico... Una enorme seta de llamas y humo trepa majestuosamente hacia el cielo. He aquí el logotipo de la aniquilación. El icono pop. Y ahora, un inciso: la imagen más poderosa de devastación nuclear del cine popular la contiene "Terminator 2: El juicio final" ("Terminator 2: Judgement Day", 1991, James Cameron), y dura unos cinco segundos. Una bola de fuego que reduce a cenizas a los niños en sus columpios aniquila completamente la ciudad de Los Ángeles y, justo después, de repente, Sarah Connor despierta de su pesadilla.

A finales de los sesenta, Estados Unidos estaba más preocupado por el "black power", las protestas estudiantiles y Vietnam que por la bomba atómica. Los setenta caminaron hacia la limitación armamentística, y quizá fuera por la necesidad inconsciente de desplazar el terror contenido en la remota amenaza nuclear hacia catástrofes más comprensibles y manejables, por lo que proliferaron historias sobre desastres aéreos, terremotos, olas asesinas e incendios. Por fortuna, el vaquero Ronald Reagan ocupó la Casa Blanca en 1981 y empezó a impulsar su propia versión de la Guerra de las Galaxias, programa de Defensa Estratégica que la sátira política "Robocop" (1987, Paul Verhoeven) iba a criticar con mucha gracia: un presidente de Estados Unidos flota alrededor de una plataforma espacial americana justo antes de que un sistema de láser incinere accidentalmente una pequeña parte de California, residencia para presidentes retirados.



¿No al desarme?
Arriba, complot contra un presidente pacifista: Martin Balsam, Kirk Douglas y Fredric March en "Siete días de mayo". Armado hasta los dientes en la monumental "Akira".



Errores nucleares

El nuevo miedo era ese: poner nuestro destino en manos de una tecnología susceptible de error, humano o no. Como Joshua, la computadora del Departamento de Defensa de "Juegos de guerra" ("War Games", 1983, John Badham), que se enfrenta con un "hacker" adolescente (Matthew Broderick) en un ajedrez llamado Guerra Global Termonuclear, en el que tras el jaque mate no hay nada, ni escombros. Imposible en este momento no acordarse de ese fallo eléctrico que provocaba, en "Punto límite" ("Fail Safe", 1984, Sydney Lumet), que Moscú y, de rebote, Nueva York, desaparecieran del mapa. Mismos perros con distintos collares: "Terminator" ("The Terminator", 1984, James Cameron) nos informó de la existencia de Skynet, el programa informático encargado de controlar el arsenal nuclear de Estados Unidos. Y nos hizo saber también que dicha inteligencia artificial tomaría conciencia de sí misma, lo suficiente como para comprender que el ser humano era un estorbo.

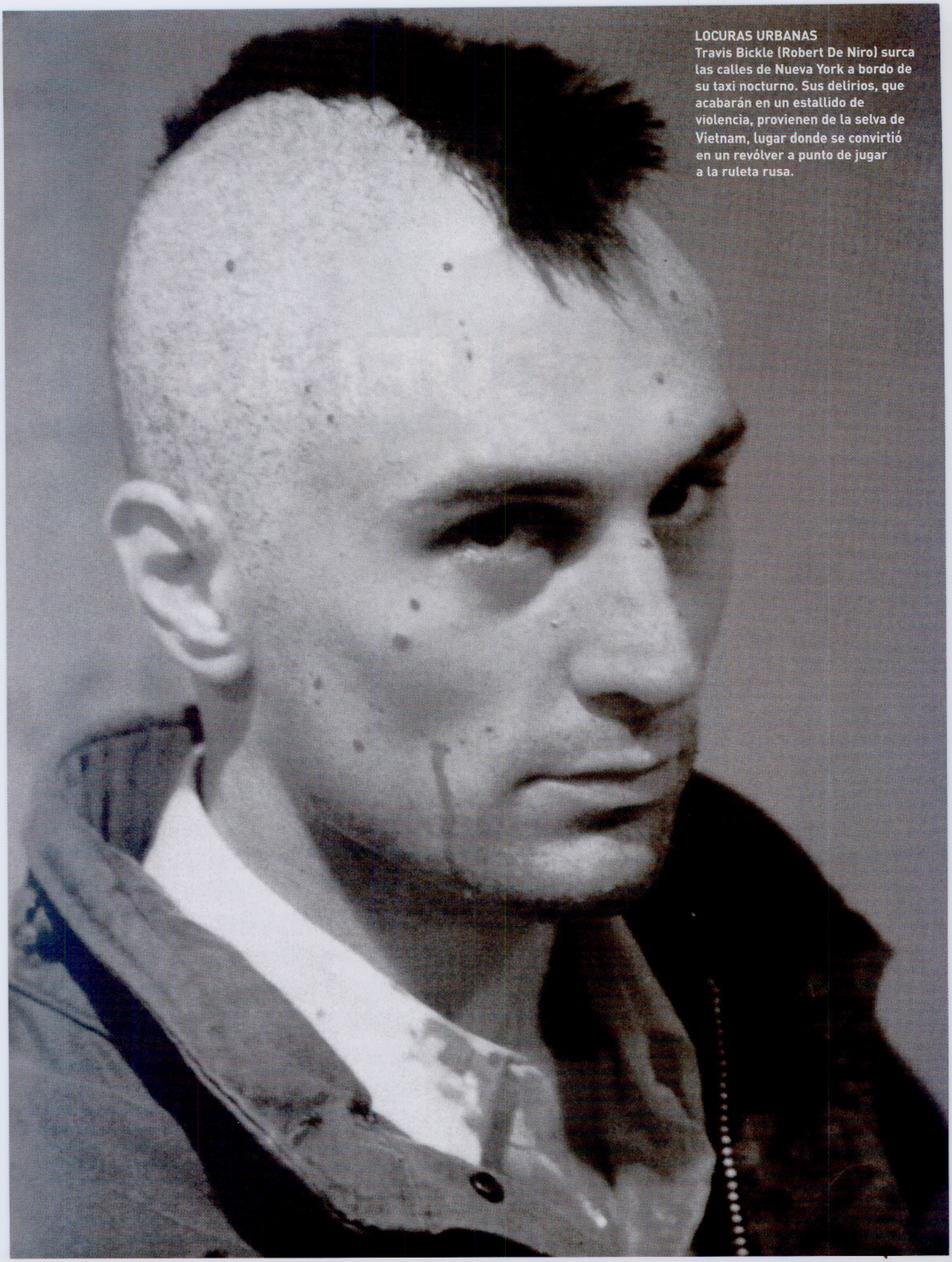
En los noventa, derrumbados muros de Berlín y telones de acero, desdibujados, pues, los bloques, las multinacionales del Mal descubrieron que el poder de destrucción total cabía en un maletín metalizado. El rostro cambiante de la amenaza atómica asignó el papel de villano a terroristas como el comandante Vic Deakins (John Travolta) en "Alarma nuclear" ("Broken Arrow", 1996, John Woo) o Dusan Gavrich (Marcel Iures) en "El pacificador" ("The Peacemaker", 1997, Mimi Leder). Los ataques iban a ser imposibles de predecir y prevenir. El logotipo de la aniquilación ya no sería la enorme y temible seta y las explosiones termonucleares anexas, que reducen al ser humano a un simple esqueleto antes de desintegrarlo completamente, sino dos aviones que chocan contra sendos edificios gemelos y los hacen caer. En el 11 de septiembre de 2001 no se manejaron armas atómicas, es cierto, pero las posibles consecuencias de lo que pasó ese día deberían seguir asustándonos.

↑ **Mundos apocalípticos**
¿Qué ocurriría si un adolescente pusiera en marcha la maquinaria de la Tercera Guerra Mundial (a la izquierda, "Juegos de guerra")? La desolación, física en "Terminator" (arriba) y psíquica en "Testamento final" (sobre estas líneas).

SIN PIERNAS
En "Kandahar" ("Safar e Ghandehar", 2001), piernas ortopédicas caen del cielo para sostener a todos aquellos que han dejado de ser bípedos por culpa de las minas antipersonales en Afganistán. El cineasta iraní Mohsen Makhmalbaf pinta un paisaje surrealista a partir de las mutilaciones de guerra.

SECUELAS BÉLICAS

¿Cómo regresar de la guerra sin morir en el intento? ¿Cómo enfrentarse otra vez a la vida cotidiana? ¿Cómo ser veterano y perdedor al mismo tiempo? ¿Cómo olvidar todos los muertos sin nombre? ¿Cómo aguantar la mirada a todos aquellos que te consideran un asesino y no un héroe? ¿Cómo apagar el sonido de los disparos en tu cabeza? ¿Cómo entender el mundo sin la humillante, vejatoria disciplina militar? ¿Cómo evitar el hecho de pensar que todos los que te rodean son enemigos en potencia? ¿Cómo adaptarte a las heridas y a sus sangrantes cicatrices? ¿Cómo dejar de soñar que aún estás allí cuando lo único que querías era escapar de esa pesadilla? ¿Cómo alejarte de esa idea a la que das vueltas y vueltas, mientras sacas el polvo de tu pistola con la manga de tu camisa? ¿Cómo soportar el exilio? ¿Cómo dejar atrás tu casa, tus difuntos? ¿Cómo comprender la imagen de un niño armado, sentado al borde de un tanque con los pies colgando? ¿Cómo sobrevivir a tanta mutilación, a tanta tortura, a tanta violencia desmedida? Nadie sabe responder a todas estas preguntas, una lista aproximada de las secuelas que deja la guerra en el currículum emocional del ser humano, monstruosos efectos secundarios de los que ofrecemos una escueta muestra fotográfica.



LOCURAS URBANAS
Travis Bickle (Robert De Niro) surca las calles de Nueva York a bordo de su taxi nocturno. Sus delirios, que acabarán en un estallido de violencia, provienen de la selva de Vietnam, lugar donde se convirtió en un revólver a punto de jugar a la ruleta rusa.

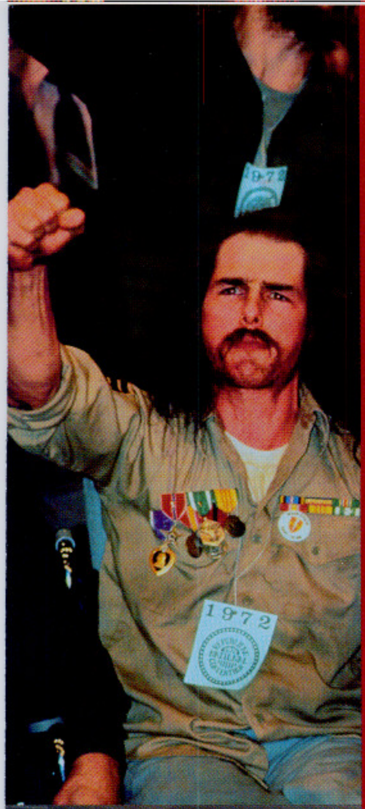
UN MODELO A SEGUIR

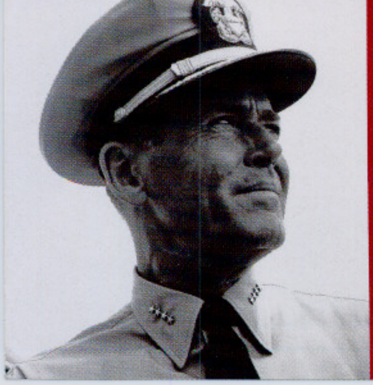
Harold Russell, que perdió ambas manos al explotarle una carga de dinamita cuando estaba entrenando a las tropas yanquis en Camp MacKall, ganó dos Oscar por interpretarse a sí mismo (o casi) en "Los mejores años de nuestra vida" ("The Best Years of Our Lives", 1946, William Wyler), uno de ellos por servir como modelo a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial.

SOBRAN LAS PALABRAS
Es joven, ingenuo, el típico chico norteamericano. Pero el último día de la Primera Guerra Mundial, una mina le deja sin las cuatro extremidades, sin vista, sin oído. Es un tronco llamado Joe (Timothy Bottoms) que, en "Johnny cogió su fusil" ("Johnny Got His Gun", 1971, Dalton Trumbo), intenta comunicarse en vano con sus médicos.

UN ARMA, UN NIÑO

Acostumbrados a las armas y a los cadáveres, los niños de "Las tortugas también vuelan" ("Lakposhtha hâm parvaz mikonand", 2004, Bahman Ghobadi) han crecido creyendo que un fusil es su juguete favorito. Por eso sueñan con morir lanzándose contra una alambrada.





NOMBRES PROPIOS

No hay guerra sin héroes. Y no hay cine bélico sin una realidad que lo legitime, que lo convierta en verdad, aunque sea relativa. En su búsqueda de identidad histórica, el género ha necesitado tomar como referencia personajes ilustres que demostraran su ineludible conexión con el mundo. De ahí que el "biopic", más o menos disimulado por el maquillaje de la ficción, sea uno de los formatos narrativos más afines al género. Caras conocidas del celuloide (George C. Scott, James Mason, Gregory Peck, Henry Fonda) se han prestado a interpretar a militares (Patton, Rommel, MacArthur, Nimitz) que hicieron de su vida una batalla eterna. Hay actores (Juan Diego, Bruno Ganz) que se han atrevido a encarnar a dictadores (Franco, Hitler) que han avergonzado a la raza humana. Y estrellas que lo han dado todo por la revolución (Emiliano Zapata según Marlon Brando). O por la protesta pacifista (Ron Kovic según Tom Cruise). O por la iluminación utópica y un punto enloquecida (T. E. Lawrence según Peter O'Toole). O por el idealismo ingenuo y patriótico (el sargento York según Gary Cooper). La lista es larga, pero nos hemos quedado con diez documentos de identidad de la guerra que, por sí solos, definen su espíritu contradictorio.

por Jordi Batlle Caminal

ALMIRANTE NIMITZ / HENRY FONDA
EN "LA BATALLA DE MIDWAY"

CHESTER WILLIAM NIMITZ (1885-1966)
Militar estadounidense. Nació en Fredericksburg, Texas. En 1905 ingresó en una escuela naval. Sirvió en la Primera Guerra Mundial y, en la Segunda, fue nombrado comandante en jefe de la flota del Pacífico. El 2 de septiembre de 1945 firmó la capitulación japonesa en el acorazado "Missouri", en la bahía de Tokio. En marzo de 1949 fue nombrado supervisor del plebiscito de Cachemira. Murió el 20 de febrero de 1966.

→ Henry Fonda, uno de los más grandes actores de todos los tiempos, protagonizó papeles memorables en películas sobresalientes: "Sólo se vive una vez" ("You Only Live Once", 1937, Fritz Lang), "Las uvas de la ira" ("The Grapes of Wrath", 1940, John Ford), "Falso culpable" ("The Wrong Man", 1957, Alfred Hitchcock), "Doce hombres sin piedad" ("Twelve Angry Men", 1957, Sidney Lumet) y un largo etcétera. Pero a partir de los años sesenta, sin abandonar frecuentes interpretaciones principales, participó en muchas películas no ya como secundario, sino como "guest star", el artista invitado que da brillo y prestigio a un producto. Y en esa modalidad lo vimos luciendo uniformes, estrellas y entorchados en no pocas macroepopeyas bélicas: "El día más largo" ("The Longest Day", 1962, Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki), "Primera victoria" ("In Harm's Way", 1965, Otto Preminger), "La batalla de las Ardenas" ("Battle of the Bulge", 1965, Ken Annakin) o "Comando en el Mar de China" ("Too Late the Hero", 1970, Robert Aldrich).

Y también en "La batalla de Midway" ("Midway", 1976, Jack Smight), donde un Fonda de pelo blanquísimo daba vida al almirante Chester W. Nimitz, figura decisiva en la victoria estadounidense sobre los japoneses en el Pacífico (el mismo personaje, por cierto, que encarnó en el filme de Preminger, aunque no se citara el nombre de Nimitz). Como cine bélico, la cinta de Smight es muy convencional, en la onda de "Tora, Tora, Tora" ("Tora! Tora! Tora!", 1970, Richard Fleischer, Toshio Masuda y Kinji Fukasaku), con la que comparte la misma estructura: espectaculares secuencias de acción, con abundante material de archivo, e interminables reuniones de despacho en las que un puñado de almirantes juegan a los barquitos con sus mapas desplegados sobre las mesas. Pero a nadie se le escapa que "La batalla de Midway" se aprovecha también de otro género de moda por aquella época: el cine de catástrofes. Tres rasgos esenciales lo confirman: 1) la película fue proyectada en el sistema "sensurround", ese tembleque engañabobos que había descorchado "Terremoto" ("Earthquake", 1974, Mark Robson), 2) Charlton Heston era su protagonista principal, y 3) el reparto, como estaba mandado, era multiestelar, con profusión de viejas glorias hollyoodienses: Glenn Ford, Robert Mitchum, Cliff Robertson, James Coburn, Hal Holbrook, Robert Wagner y Toshiro Mifune, en la piel del almirante Isoroku Yamamoto, el rival de Nimitz.

La verdad es que, pese a la impecable autoridad con que defendía su personaje, daba cierta pena ver al Wyatt Earp de "Pasión de los fuertes" ("My Darling Clementine", 1946, John Ford) en una película como esta, aunque no tanta como verle en "Mussolini, último acto" ("Mussolini: Ultimo atto", 1974, Carlo Lizzani) o en "Tentáculos" ("Tentacoli", 1977, Oliver Hellman), entre otros trabajos de aquella época que demostraban que hasta los dioses cometen pecados. Menos mal que se despidió del cine con "En el estanque dorado" ("On Golden Pond", 1981, Mark Rydell), por la que ganó un Oscar cantado.

EMPATE A DOS

Charlton Heston y Henry Fonda empataron a dos cuando el efímero rugido del "sensurround" invadió las pantallas del mundo entero: Heston fue el héroe de "Terremoto", Fonda tuvo una colaboración especial en "Montaña rusa" ("Rollercoaster", 1977, James Goldstone) y ambos encabezaron el elenco de "La batalla de Midway". Al viejo Fonda lo avistamos también por aquellas fechas en otras películas catastrofistas: "El enjambre" ("The Swarm", 1978, Irwin Allen), "Meteoro" ("Meteor", 1979, Ronald Neame) o "Emergencia" ("City on Fire", 1979, Alvin Rakoff). Siempre era un placer verle, aunque sus años de esplendor refulgían lejos.

ALVIN C. YORK / GARY COOPER
EN "EL SARGENTO YORK"

ALVIN C. YORK (1887-1964)
Humilde granjero estadounidense, de Pall Mall, Tennessee, fue objetor de conciencia por sus convicciones religiosas, pero no pudo evitar su reclutamiento cuando estalló la Primera Guerra Mundial, donde, irónicamente, se convirtió en un héroe (liquidó a 25 o 32 alemanes, según las fuentes, y capturó como prisioneros a otros 132). Recibió la Medalla de Honor del Congreso, entre otras muchas condecoraciones. Murió el 2 de septiembre de 1964 y fue enterrado, con honores militares, en presencia del gobernador Frank G. Clement y el general Matthew Ridgway como representantes del presidente Lyndon B. Johnson.

→ La primera hora y cuarto de "El sargento York" ("Sergeant York", 1941, Howard Hawks) es una postal bucólica que antes invita al sosiego y al salmo que a lanzar granadas desde una trinchera. Es, por tanto, algo más que el convencional prólogo de un filme bélico, casi una película en sí misma que perfila en profundidad los rasgos del protagonista, Alvin C. York, un hombre rudo, primitivo, asilvestrado, que vive en las montañas de Tennessee, allá por 1916, con su madre viuda y sus dos hermanos menores, trabaja esforzadamente la tierra, desea comprarse un terreno para echar raíces con la jovencita que ama, y admira al legendario Daniel Boone, que pisó el mismo valle que él pisa. Acostumbra a armar broncas en la taberna, a disparar a los árboles cuando pilla cogorzas y a cazar zorros. Tiene una puntería infalible. Es noble de corazón y de espíritu y un día le da por escuchar la palabra de Dios y convertirse en un pacifista acérrimo.

Cuando Estados Unidos declara la guerra a Alemania, la conciencia de York le impide empuñar las armas, pero se ve obligado a alistarse y, dadas sus dotes para el tiro (con ese gesto tan peculiar de humedecer con saliva el punto de mira del fusil para no fallar el blanco), a aceptar el cargo de cabo instructor. Ahí empieza, por así decirlo, otra película, la estrictamente bélica, dividida a su vez en las escenas concernientes a la instrucción de los soldados y las que acaecen en el frente, en Francia, de donde York regresará convertido en un héroe nacional, el perfecto "All American Man" que simboliza en letras mayúsculas todas las virtudes del tío Sam: Familia, Dios, Trabajo, Lealtad, Honor, Valentía, Libertad, etc.

¿Puede pasearse un sermón de estas dimensiones por una pantalla sin que nos sintamos indispuestos? Sí, gracias a la placidez expositiva de Hawks, a esa fuerza de convicción irrepetible que, de "Sólo los ángeles tienen alas" ("Only Angels Have Wings", 1939) a "¡Hatari!" ("Hatari!", 1961), nace del compadreo entre los personajes y, a su vez, entre estos y el emocionado espectador. Y gracias, también, a la proverbial naturalidad con que pinta al personaje un Gary Cooper en el cénit de su popularidad: acababa de interpretar a otro héroe del pueblo, este armado tan sólo con la bondad y la palabra, en "Juan Nadie" ("Meet John Doe", 1940, Frank Capra). El mismísimo Alvin C. York, a la salida de un estreno de "El sargento York", fue entrevistado por los periodistas, que le pidieron su opinión sobre la encarnación de Cooper: "Very natural", respondió. Cooper ganó su primer Oscar por esta película y siempre reconoció que York era el personaje favorito de todos cuantos interpretó, entre otras razones por los vínculos que les unían: "Ambos nos formamos en las montañas (él en Tennessee, yo en Montana) y aprendimos a montar a caballo y a disparar como algo natural de nuestra educación". En cualquier caso, como en la mayor parte de las películas que protagonizó, la grandeza de su interpretación está en que no se nota: Cooper no se convierte en York, sino York en Cooper, el Cooper campechano de siempre, en perfecta armonía con su entorno, tranquilo y plácido como las aguas cristalinas de un riachuelo.

AMÉRICA, PATRIA QUERIDA

La figura de Alvin C. York había tentado varias veces al cine. Incluso Cecil B. De Mille consideró la posibilidad de hacer una película sobre él. Fue el megaproductor Jesse L. Lasky quien finalmente se decidió a abordar su biografía, con dos condiciones inexcusables: que el propio York supervisara la película y que Gary Cooper la interpretara. Y estrenó "El sargento York" en el mejor momento, en 1941: su baño de patriotismo y fidelidad a una causa justa incentivó el alistamiento de numerosos cachorros cuando Estados Unidos entró ese año en guerra. Una película nada inocente.

EMILIANO ZAPATA / MARLON BRANDO

EN "¡VIVA ZAPATA!"

EMILIANO ZAPATA (1879-1919)
Revolucionario mexicano. De origen humilde, analfabeto, en 1909 se puso al frente de un grupo de guerrilleros y en 1910 se unió al movimiento maderista. Cuando Madero fue investido presidente en noviembre de 1911, Zapata se opuso a él por no cumplir sus promesas de reforma agraria. Se alió con Pancho Villa en 1914 en su lucha contra Carranza, jefe del ejército constitucionalista, pero este aisló a Zapata en Morelos. El 10 de abril de 1919 cayó en una emboscada tendida por el coronel Jesús Guajardo y fue asesinado. Pero el movimiento zapatista pervive en México.

→ La historia de amor entre Elia Kazan y Marlon Brando arranca en 1946, cuando el primero dirigió al segundo, una joven promesa de los escenarios, en la obra de Maxwell Anderson "Truckline Café", que fue un fracaso. Sin embargo, al año siguiente triunfarían por todo lo alto con la representación de "Un tranvía llamado Deseo" ("A Streetcar Named Desire"), de Tennessee Williams, que les volvería a unir en 1951 al ponerla en imágenes en el que sería segundo largometraje de Brando y séptimo de Kazan. Un año más tarde volverían a la carga con "¡Viva Zapata!" (1952), una ambiciosa producción de Darryl F. Zanuck en torno a Emiliano Zapata, el revolucionario mexicano que había desafiado al dictador Porfirio Díaz y luchaba denodadamente por la recuperación de las tierras que les habían sido arrebatadas a los campesinos. Kazan contó como guionista con el escritor John Steinbeck ("Las uvas de la ira"), a quien poco después adaptaría en "Al este del Edén" ("East of Eden", 1955), y se documentó estudiando minuciosamente fotografías históricas tomadas entre 1909 y 1919. La belleza visual de la película se debe tanto a la labor del excelente operador Joe MacDonald como a las influencias que el propio Kazan reconoció: "Paisà" (1946, Roberto Rossellini) y las películas revolucionarias de Sergei M. Eisenstein.

Brando, cuyo magnetismo había fascinado ya sobradamente al público, cobró por el papel de Zapata 100.000 dólares, 25.000 más que por su Stanley Kowalski de "Un tranvía llamado Deseo". Por su carácter rebelde e inconformista, el actor encajaba como un guante en el personaje de Zapata, aunque físicamente distaba mucho de parecérsele, capítulo este que resolvió un laborioso maquillaje que sesgaba sus párpados con esparadrapo y aumentaba el tamaño de sus orificios nasales con aros de plástico, se diría que una premonición de las transformaciones de Brando en simpático japonés en "La casa de té de la luna de agosto" ("The Teahouse of the August Moon", 1956, Daniel Mann) y en don Vito Corleone en "El Padrino" ("The Godfather", 1972, Francis Ford Coppola).

Su caracterización de Zapata le valió a Brando el premio de interpretación en el Festival de Cannes, el premio BAFTA y una nominación al Oscar al mejor actor principal. Su megalomanía se hinchó de inmediato como un globo y creyó, no sin razón, que no habría papel que se le resistiera; al año siguiente emprendía otro reto mayor: la encarnación de Marco Antonio encabezando el reparto multiestelar, de fuerte tirón shakespeariano, de "Julio César" ("Julius Caesar", 1953, Joseph L. Mankiewicz). Y uno después pondría punto final a su fructífera colaboración con Elia Kazan dando vida a Terry Malloy, el joven estibador y púgil de "La ley del silencio" ("On the Waterfront", 1954), papel por el que ganó su primer Oscar (el segundo se lo brindaría "El Padrino", su resurrección interpretativa tras unos años de declive y la película que sellaría definitivamente su inmortalidad).

DUELO DE TITANES

Al parecer, las peleas entre Marlon Brando y Anthony Quinn durante el rodaje de "¡Viva Zapata!" fueron frecuentes, cosa que Kazan aprovechó en las escenas en que sus personajes, los hermanos Emiliano y Eufemio Zapata respectivamente, discuten acaloradamente. La razón de los enfrentamientos era el ego de ambos actores, subrayado en el caso de Brando por el hecho de que Quinn lo sustituyera como Kowalski en las representaciones de "Un tranvía llamado Deseo". Quinn ganó el Oscar al mejor secundario por la película y Brando vio cómo Gary Cooper se lo arrebataba por "Solo ante el peligro" ("High Noon", 1952, Fred Zinnemann).

FRANCO / JUAN DIEGO
EN "DRAGON RAPIDE"

De haberse rodado "Dragon Rapide" (1986), pongamos por caso, quince años antes de cuando se rodó, Jaime Camino, Juan Diego y prácticamente todo el equipo de la película habrían sido fusilados en menos que canta un gallo. Por razones más que obvias y no porque a su protagonista, Francisco Franco, no le gustara el cine: Franco fue el héroe invicto del noticiario nodo (No-Do) y el protagonista de "Franco, ese hombre" (1964), panegírico esculpido en honor a los gloriosos primeros veinticinco años de paz por José Luis Sáenz de Heredia, precisamente el director de la clásica "Raza" (1941), celebración castrense de la España Una, Grande y Libre cuyo argumento firmaba, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, el mismísimo Franco.

"Dragon Rapide" pertenece al ciclo de revisión histórica emprendido por el cine español tras la muerte del Caudillo. Su autor, Jaime Camino, es un conspicuo cronista de los estragos y heridas causados por la Guerra Civil, que ha abordado desde diversas ópticas (tanto documentales como de ficción) en "España otra vez" (1968), "Las largas vacaciones del 36" (1975), "La vieja memoria" (1977), "El largo invierno" (1992) y "Los niños de Rusia" (2001). En "Dragon Rapide" recrea los quince días que precedieron al conflicto armado desgranando un episodio crucial: el vuelo secreto de Franco, entonces capitán general de las Canarias, desde las islas a Tetuán para ponerse al frente de las tropas africanas que se alzaron contra la República, en un avión De Havilland traído de Londres, el "Dragon Rapide" titular. Película de impecable ambientación, estructurada como un thriller de intriga, fue escrita por Camino en colaboración con Román Gubern, quien años más tarde afirmaría: "Trabajando sobre una documentación minuciosa preparada por Ian Gibson, 'Dragon Rapide' constituyó una crónica fiel de la gestación de una traición política que ni siquiera los residuos de la extrema derecha española pudieron impugnar señalando alguna falsedad".

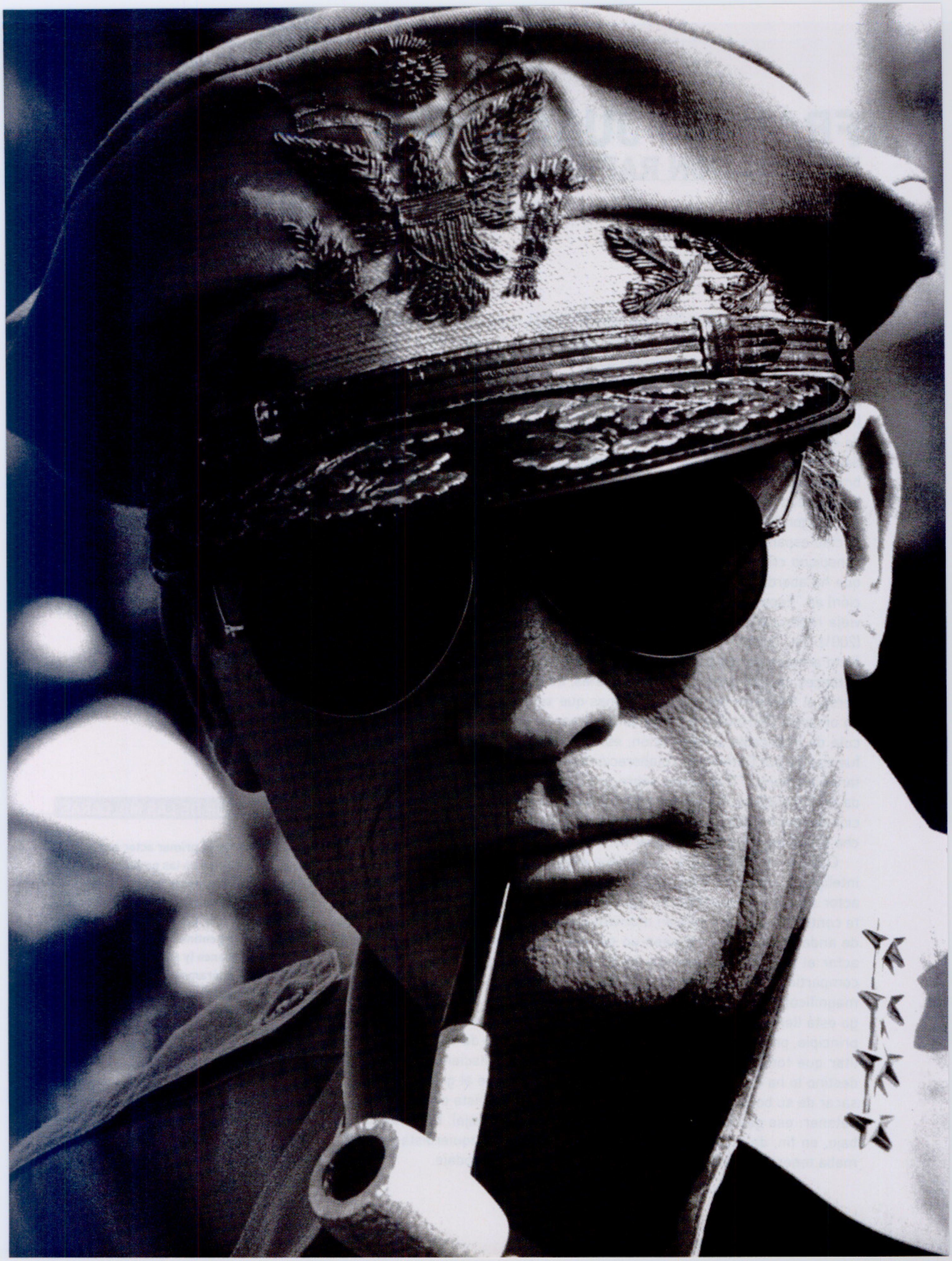
Camino confesó que le interesaba explorar al Franco "astuto, cauto e inteligente, un hombre que no se precipitaba". Y para lograrlo contó con un actor siempre extraordinario, Juan Diego, en una composición férreamente controlada, que no caía en momento alguno en la caricatura: su manera de andar y sus gestos poseen un perfecto equilibrio. Y qué bien sortea el actor el peligro de la parodia en los brotes de comedia de sus escenas compartidas con Carmen Polo (Victoria Peña, otro puntazo de un reparto magnífico): los desayunos, las escenas de alcoba, etc. La actuación de Diego está llena de matices: de un Franco aparentemente lento de reflejos al principio, prudente, pasa, a las puertas del 18 de julio de 1936, al firme militar que toma las decisiones en los despachos, consciente ya de que el destino lo ha llamado para una tarea histórica (nótese el gesto de Diego al sacar de su bolsillo, tras un leve segundo de duda, la lista de personas que detener: ese gesto define psicológicamente al personaje). Portentoso trabajo, en fin, de un actor de reconocido compromiso izquierdista que afirmaba tener "sentimientos contradictorios" durante el rodaje.

FRANCISCO FRANCO BAHAMONDE (1892-1975)

Gallego del Ferrol, alcanzó el grado de general a la temprana edad de 33 años. Tras varios cargos de importancia, fue nombrado por el Gobierno del Frente Popular capitán general de las Islas Canarias. Participó en el Alzamiento contra la República y durante la Guerra Civil fue nombrado Generalísimo de los Ejércitos. A su término, gobernó España imponiendo un régimen totalitario y católico y persiguiendo a muerte a los disidentes. Durante la Segunda Guerra Mundial simpatizó con los alemanes y envió a la División Azul al frente ruso. El 20 de noviembre de 1975 las empresas de cava y champán hicieron su agosto.

EL DICTADOR DE LAS MIL CARAS

Juan Diego fue el primer actor que encarnó a Franco en las pantallas y el único que lo hizo en un registro serio. Quienes lo sucedieron se aproximaron al dictador desde el prisma de la comedia o la farsa. El argentino José Soriano fue un estupendo Franco (y su doble) en la divertida "Espérame en el cielo" (1987, Antonio Mercero). Juan Echanove echó unas esperpénticas partidas de mus en "Madregilda" (1993, Francisco Regueiro). Y Ramon Fontserè, de la "troupe" de Els Joglars, parodió al viejo Franco en "¡Buen viaje, Excelencia!" (2003, Albert Boadella). Cúspide chiripitifláutica: "Operación Gónada" (2000, Daniel F. Anselem), sobre el encuentro entre Franco (Javier Deltell) y Hitler en Hendaya.



GENERAL MACARTHUR/ GREGORY PECK
EN "MACARTHUR, EL GENERAL REBELDE"

A diferencia de otros monstruos sagrados del Hollywood clásico, Gregory Peck mantuvo su estatus de estrella hasta prácticamente sus últimos días. En 1976, un Peck ya maduro demostró tener un olfato notorio al encarnar al protagonista de "La profecía" ("The Omen"), de Richard Donner, que fue un exitazo y hoy es un clásico intocable del cine de terror moderno. Pero no fue esa su última interpretación recordada, pues le siguieron al menos otras tres en las que recreó a personajes verídicos: "MacArthur, el general rebelde" ("MacArthur", 1977, Joseph Sargent), el doctor Mengele de "Los niños del Brasil" ("The Boys of Brazil", 1978, Franklin J. Schaffner) y el escritor Ambrose Bierce de "Gringo viejo" ("Old Gringo", 1989, Luis Puenzo).

Aunque los nombres de Richard D. Zanuck y David Brown, artífices dos años antes del bombazo de "Tiburón" ("Jaws", 1975, Steven Spielberg), aparecen en los créditos de "MacArthur, el general rebelde" con llamativos caracteres, hay que reparar en que el productor de la película es, significativamente, Frank McCarthy, el mismo de "Patton". Está claro que aquí se intentaba repetir el éxito de aquella gran película protagonizada por George C. Scott, incluso convocando al mismo músico, Jerry Goldsmith, que nos sirvió una partitura intimista parecida. Sin embargo, las obras de Schaffner y Sargent se parecen tanto como una ardilla a una fabada: desprovista de las incisivas aristas de "Patton", "MacArthur, el general rebelde" es una obra apologética y unidireccional. La película se abre y cierra con una conferencia del octogenario MacArthur en West Point, la escuela donde se formará el ilustre general, de cuya boca salen insistentemente las palabras "deber", "honor" y "patria", recibidas por los jóvenes cadetes con el mismo fervor con que los fans de Bono saludan al cantante cuando aparece en el escenario (a ese personaje, dibujado con regla y cartabón, lo redimen parcialmente el porte regio y la veteranía de Peck).

Y desde esa escuela de patriotas beligerantes retrocedemos a los momentos culminantes de los 52 años de carrera militar de nuestro héroe: su dolorosa salida de Filipinas, ordenada por el presidente Roosevelt; su llegada a Australia, en olor de multitudes, y su célebre promesa: "Volveré"; su regreso a Filipinas; la capitulación de Japón junto al acorazado "Missouri"; sus fracasadas veleidades políticas; el conflicto de Corea, donde volvió a demostrar sus dotes de estratega; sus enfrentamientos con el presidente Truman, etc. Espléndidamente confeccionada, tanto más viniendo de un cineasta tan impersonal como Sargent (el desembarco de MacArthur en Filipinas está rodado con una grandeza épica inusual; la escena entre el protagonista, Roosevelt y Nimitz, donde se dirime el futuro inmediato del Pacífico, tiene un nervio ejemplar, etc.), "MacArthur, el general rebelde" es una superproducción tan lujosa y elegante por fuera como vacía de contenido por dentro, sólo apta para quienes comulguen con el credo del protagonista y crean que no hay hogar tan acogedor como el ejército.

DOUGLAS MACARTHUR (1880-1964)

Militar estadounidense. Fue coronel en la Primera Guerra Mundial y luchó en Francia. Sirvió en Filipinas a finales de los años veinte y fue ascendido a general. Tuvo que evacuar Corregidor en 1942, siendo comandante en jefe de las tropas del Pacífico, pero en octubre de 1944 desembarcó en Filipinas y tomó Manila en febrero de 1945. Tras la derrota de Japón, cuya capitulación firmó, permaneció en el País del Sol Naciente hasta el estallido de la Guerra de Corea, en la que participó como comandante en jefe de las tropas de la ONU. En 1951 fue destituido por Truman, y al año siguiente intentó, sin éxito, obtener una candidatura a la presidencia.

FORD ERA MEJOR

La partida de MacArthur de Filipinas, con su mujer y su hijo, a bordo de una torpedera, se recoge también en una cinta bélica de estatura superior, la soberbia "They Were Expendable" (1945, John Ford). De hecho, esa película, protagonizada por John Wayne y Robert Montgomery y considerada por Lindsay Anderson la mejor de Ford, daba cuenta de la derrota de Estados Unidos en el archipiélago asiático. Robert Barrat, actor secundario visto en multitud de filmes desde tiempos del cine mudo, era quien interpretaba al general de la pipa y las gafas ahumadas.

GENERAL PATTON / GEORGE C. SCOTT
EN "PATTON"

GEORGE SMITH PATTON (1885-1945)

Militar estadounidense. Descendiente de familia escocesa, nació en Pasadena, California, se graduó en West Point en 1909, participó en la Primera Guerra Mundial, en Francia, y ejerció un papel decisivo en la Segunda: en Marruecos (1942), en las campañas de Túnez y Sicilia y en las batallas de Normandía y las Ardenas. Irónicamente, tan señalado caballero de la guerra falleció el día de Navidad de 1945.

La bofetada de mayor onda expansiva del siglo XX fue la que Glenn Ford le propinó a Rita Hayworth en "Gilda " (1946, Charles Vidor). Pero hubo otra, esta tan real como la vida misma: la que un soldado raso recibió, en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, del mismísimo general George S. Patton. Fue en un hospital de campaña, durante la visita del egregio militar a los heridos. Un soldado temblaba, lloraba, y Patton se acercó a él; al ver que lo suyo era el miedo, le soltó la bofetada de marras y lo tachó de hijo de perra cobarde. Luego fue amonestado por los mandos superiores y obligado a pedir excusas no sólo al soldado agredido, sino también a todos los presentes en aquel momento, soldados, médicos, enfermeros, etc.

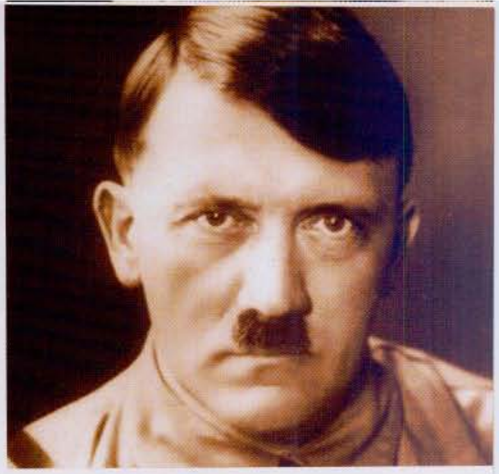
Viendo "Patton" (1970, Franklin J. Schaffner) no hay que hacer mucho esfuerzo para entender la reacción del personaje titular en aquella secuencia histórica, pues ya entonces conocemos su talante (altivo, engreído, vanidoso, propenso a la ira y a los tacos) y su ideario bélico: Patton era, por así decirlo, un dinosaurio de la guerra, un guerrero de los viejos tiempos, poco amante de la tecnología del siglo XX y muy enamorado de los cartagineses y sus hazañas. En un momento de la película, mirando al horizonte, afirma que la contienda debería dirimirse entre él y Rommel, solos en el campo de batalla, cara a cara (y uno se lo imagina ahí con lanza y escudo). Todo lo contrario que su colega en Marruecos, el general Omar N. Bradley, o el impulso o fuerza bruta frente a la razón (hay una escena de humor oblicuo genial, cuando Bradley bromea sobre el tamaño de la nariz de Patton, interpretado por George C. Scott; la gracia está en que Bradley es Karl Malden, otra napia ilustre de Hollywood, similar a las de Jimmy Durante, W. C. Fields o Mr. Magoo).

A años luz de la hagiografía o el tebeo bélico, "Patton" es una excelente película, tanto por su acabado, tan perfecto como el de "El señor de la guerra" ("The War Lord", 1965) o el de "El planeta de los simios" ("Planet of the Apes", 1968), otras dos grandes superproducciones de Schaffner, como por la composición prodigiosa de Scott, actor de carácter con memorables papeles a sus espaldas, de "El buscavidas" ("The Hustler", 1961, Robert Rossen) a "¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú" ("Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb", 1962, Stanley Kubrick), donde precisamente satirizaba a un general. Un Patton soberbio, de una riqueza de matices incomparable, capaz de extraer del impetuoso general una brizna de ternura y de ofrecernos una idea cabal de la soledad que atenazaba su (épica, poética) alma. Scott obtuvo muy merecidamente el Oscar al mejor actor, pero no subió a recogerlo, pues ya previamente amenazó con que lo rechazaría si lo ganaba: "No compito con mis colegas por un premio". "Patton" se llevó otras seis estatuillas: mejor película, mejor director, mejor guión (Francis Ford Coppola y Edmund H. North), mejor montaje, mejor sonido y mejores decorados, apartado este que asumía Gil Parrondo, pues la película se rodó en España.

DOBLES MENOS ILUSTRES

El éxito de "Patton" propició unos años más tarde "Objetivo: Patton" ("Brass Target", 1978, John Hough), un vistoso pero pedestre thriller de intriga y acción donde George Kennedy, el Patroni de los "Aeropuertos", interpretaba al general. Inesperadamente, un George C. Scott ya venido a menos volvió a meterse en la piel de Patton en "The Last Days of Patton" (1986, Delbert Mann), un telefilme sin mayor interés que narraba las cuitas del ilustre militar tras la Segunda Guerra Mundial tomando como base el libro homónimo de Ladislas Farago.

HITLER / BRUNO GANZ
EN "EL HUNDIMIENTO"



ADOLF HITLER (1889-1945)

Político y militar alemán. Como líder del Partido Nacionalsocialista Alemán, fue encarcelado por un fracasado intento golpista, y en prisión dictó a Rudolf Hess su libro "Mein Kampf". Pero a partir de 1929 y de la crisis económica, fue ganando adeptos. Tomó el poder como canciller en 1933 y al año siguiente se autoproclamó Führer. Su sed de dominar Europa (Austria, Checoslovaquia, Polonia, Francia...) y el genocidio nazi desataron la Segunda Guerra Mundial. La derrota frente a los rusos (Stalingrado) y el desembarco de los aliados en Normandía fue el principio de su fin, materializado en la vencida Berlín, donde se suicidaría.

→ Años ha, el actor suizo Bruno Ganz era una presencia habitual del llamado cine de "arte y ensayo": el cinéfilo con las suficientes horas de vuelo recordará composiciones suyas tan inolvidables como las de "El amigo americano" ("Der Amerikanische Freund", 1977, Wim Wenders), "El cuchillo en la cabeza" ("Messer im Kopf", 1978, Reinhard Hauff) o "En la ciudad blanca" ("Dans la ville blanche", 1983, Alain Tanner). Ganz nunca desapareció en combate, pero en los últimos tiempos su participación en películas de mérito fue, en comparación con sus años dorados, muy limitada. Pero "El hundimiento" ("Der Untergang", 2004, Oliver Hirschbiegel), una película menor de acogida mayor, nos devolvió a un Ganz pletórico de facultades asumiendo un desafío de envergadura: dar vida a Adolf Hitler.

La película de Hirschbiegel suscitó, como era de esperar, la polémica, pues trataba de humanizar, en lo posible, a la criatura más detestable del siglo XX. El propio Ganz declaró, en este sentido, que sentía "compasión hasta por los peores personajes, y no me avergüenza decir que me pasó con Hitler durante unos segundos. Si no me hubiera ocurrido, no habría podido interpretarlo". Sin caer en la caricatura de otros actores que se metieron en el pellejo del Führer, aunque sin poder evitar cierta tendencia al histrionismo, Ganz esculpe un dictador con frecuentes ataques de ira, pero concede espacio a breves chispazos de ternura (pellizcando el moflete de un niño, felicitando el resultado de un plato de verduras, etc.) que son difíciles de encajar por el público.

La película arranca en noviembre de 1942, cuando Hitler contrata a una nueva secretaria, Trauld Junge, una chica de Múnich de 22 años, autora luego de uno de los libros en que la película se basa con espíritu de fidelidad histórica; e inmediatamente salta al 20 de abril de 1945, día del cumpleaños del protagonista, en un Berlín ya a las puertas de la derrota final, invirtiendo las casi dos horas y media restantes en documentar el ocaso del Tercer Reich desde el punto de vista de un Hitler refugiado en su búnker, reacio al rendimiento, capaz de confesar, poco antes de su suicidio y el de Eva Braun, que no derramará una sola lágrima por el pueblo alemán. Su suicidio, por cierto, está filmado con un ataque de pudor (vemos la puerta de su habitación cerrarse y oímos en "off" un disparo), mientras que la muerte de los hijos de Goebbels, envenenados por la madre, se describe casi con delectación rayana en el sadismo, un contraste que no hizo otra cosa que echar leña a la polémica. Con todo, quizás la aspiración principal de "El hundimiento" no fuera tanto la de alumbrar al ser humano oculto bajo la piel de la bestia como la de cuestionar la fidelidad hasta el último momento de los suyos, la ceguera incomprensible: la auténtica Junge, fallecida en 2002, aparece en la película, afirmando al final que hasta el juicio de Nuremberg no tuvo conciencia del horror y de los seis millones de judíos aniquilados. "El hundimiento" obtuvo una nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa, pero se lo arrebató "Mar adentro" (2004, Alejandro Amenábar), cuyo protagonista, tan derrotado como Hitler, también apostaba por otra forma, más humana, de suicidio.

EL RETO DE UN ACTOR

Muchos actores se metieron antes que Ganz en el pellejo de Hitler. Incluso uno de la talla de sir Alec Guinness fracasó en la mediocrísima "Hitler: Los diez últimos días" ("Hitler: The Last Ten Days", 1973, Ennio de Concini). Las aproximaciones más personales a su figura se deben a francotiradores como el inclasificable Hans-Jürgen Syberberg y el Alexander Sokurov de "Moloch" ("Moloch", 1999). Pero nuestro Führer preferido pertenece a la obra maestra del fingimiento, "Ser o no ser" ("To Be or Not To Be", 1942, Ernst Lubitsch): imborrable Tom Dugan pronunciando aquel antológico "¡Heil, Myself!".

MARISCAL ROMMEL / JAMES MASON

EN "ROMMEL, EL ZORRO DEL DESIERTO"

Según Terenci Moix, James Mason era un "beau ténébreux", "el caballero ambiguo, siempre a medio camino entre la crueldad y la ternura y presentado con una aureola de fatalismo romántico". El escritor Guillermo Cabrera Infante elogiaba la voz del actor, una de las más personales del cine, y su dicción, "que se oía rodar por los guijarros de los dientes como algo tan natural como un arroyo". Aura romántica y labios de terciopelo que nos brindaron personajes memorables: el alma en pena de "Pandora y el Holandés Errante" ("Pandora and the Flying Dutchman", 1951, Albert Lewin), el Bruto de "Julio César" ("Julius Caesar", 1953, Joseph L. Mankiewicz), el capitán Nemo de "20.000 leguas de viaje submarino" ("Twenty Thousand Leagues Under the Sea", 1954, Richard Fleischer), el Norman Maine de "Ha nacido una estrella" ("A Star Is Born", 1954, George Cukor), el siniestro Vandamm de "Con la muerte en los talones" ("North by Northwest", 1959, Alfred Hitchcock), el Humbert Humbert de "Lolita" (1962, Stanley Kubrick), etc.

Entre la variedad de papeles que Mason interpretó figuran algunos oficiales alemanes, y concretamente, Erwin Rommel en dos ocasiones: "Rommel, el zorro del desierto" ("The Desert Fox: The Story of Rommel", 1951, Henry Hathaway) y "Las ratas del desierto" ("The Desert Rats", 1953, Robert Wise). La segunda es consecuencia del éxito de la primera, y en ella Mason/Rommel tiene un rol secundario, pues la peripecia, ambientada en Tobruk en 1941, se centra en las hazañas de un oficial británico, encarnado por Richard Burton. Es en el filme de Hathaway donde Mason pone toda la carne psicológica en el asador dando vida a un Rommel dividido entre su deber militar y su conciencia humana. Rommel es el bueno de la peli, en tanto que enemigo, no de ingleses o americanos, sino del mismísimo Führer, en cuyo complot de asesinato participó el mariscal, lo que le costó su suicidio (presionado por los mandos nazis) el 14 de octubre de 1944.

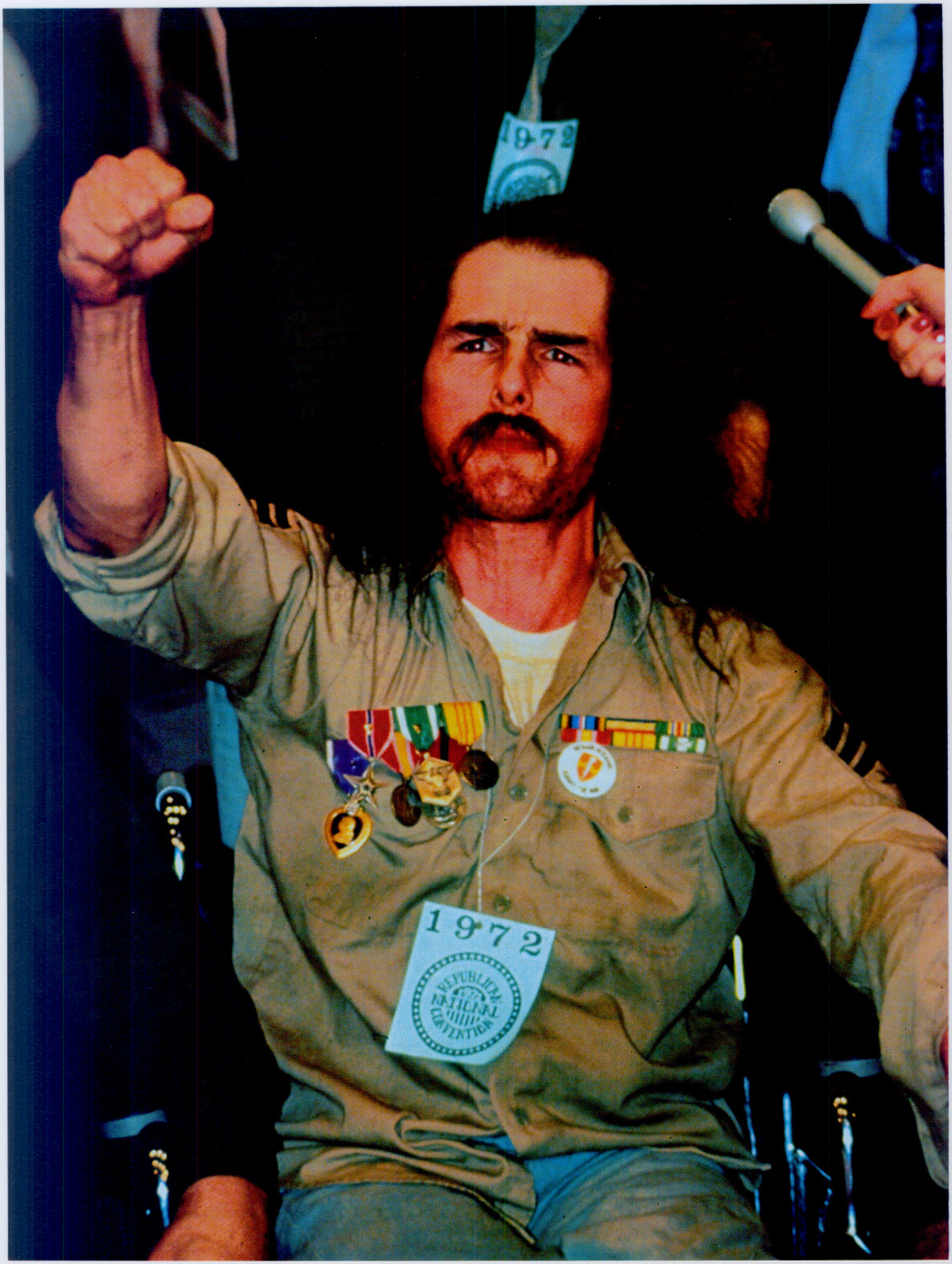
"Rommel, el zorro del desierto" se inspira en un libro del brigadier Desmond Young, un prisionero de guerra fascinado por la figura de Rommel, a quien solo vio una vez, y de lejos, en las arenas de El Alamein (es el propio Young quien se interpreta a sí mismo en la película); una vez acabada la contienda, Young dedicó sus esfuerzos a investigar su vida y las verdaderas razones de su muerte. Hathaway otorga a su obra el estilo de un reportaje periodístico (la voz en "off" de Young como hilo conductor), alternando escenas bélicas con otras de intriga (la huida del instigador que interpreta Cedric Hardwicke en la estación del tren posee ecos de Hitchcock, luego subrayados con la aparición de Leo G. Carroll, años más tarde tenaz perseguidor de Vandamm-Mason en "Con la muerte en los talones") y largas disquisiciones de raíz política, la mejor de ellas el duelo verbal entre el susodicho Hardwicke y un Mason en estado de gracia, sin duda el mejor Rommel de la pantalla, por encima incluso del insigne Erich von Stroheim de "Cinco tumbas al Cairo" ("Five Graves to Cairo", 1943, Billy Wilder).

ERWIN ROMMEL (1891-1944)

Militar alemán. Fue oficial durante la Primera Guerra Mundial, simpatizó al principio con la ideología nazi y en 1941 se puso al frente del Afrika Korps. Sus dotes de estratega le valieron un éxito espectacular en Tobruk, pero fue derrotado por Montgomery en El Alamein. Herido gravemente en 1944, intentó impedir, sin éxito, el desembarco en Normandía. Comprobada su implicación en un complot contra Hitler, se le dejó sutilmente elegir entre el consejo de guerra o el suicidio, por el que optó.

PAPÁ, ¿TE VAN A MATAR?

En 1953, Henry Hathaway realizaría "Niágara" ("Niagara"), uno de los títulos míticos de Marilyn Monroe. Para el papel masculino, el cineasta quiso contar de nuevo con James Mason. Poco antes del rodaje, Hathaway visitó a Mason en su casa, donde estaba la hija de cuatro años del actor, Portland Mason (poco después actriz infantil de breve filmografía), quien se dirigió a su padre diciéndole: "Papá, ¿te van a volver a matar en otra película?". Dos días después, un enternecido Mason rechazaba el papel que interpretaría Joseph Cotten. Sin embargo, hasta su muerte real en 1984, otras tantas de ficción se acumularían en su carrera.


1972
1972
REPUBLICAN NATIONAL CONVENTION

RON KOVIC / TOM CRUISE EN "NACIDO EL 4 DE JULIO"

→ Es comprensible que Paramount acabara hasta el gorro de Tom Cruise y rescindiera el contrato que los unía por sus payasadas públicas y televisadas. Su imagen tal vez se deteriore, se nos atragante en las páginas de las revistas, pero otra cosa muy distinta es Tom Cruise en la pantalla, donde ha demostrado ser siempre un lince: ya en sus años mozos no tuvo reparo en echar un pulso con los más consagrados, como Paul Newman en "El color del dinero" ("The Color of Money", 1986, Martin Scorsese) o Dustin Hoffman en "Rain Man" (1988, Barry Levinson), y desde entonces ha tenido un ojo certero a la hora de arrimarse a los árboles de frutas más maduras: Steven Spielberg, Stanley Kubrick, John Woo, Michael Mann, J. J. Abrams...

Precisamente después de Scorsese, Cruise tuvo otro acierto al protagonizar "Nacido el 4 de julio" ("Born on the Fourth of July", 1989), a las órdenes de Oliver Stone, guionista y director que, en aquellos días, ya se había convertido en un cineasta comprometido gracias a "Salvador" (1986) y, muy especialmente, "Platoon" (1986), por la que había ganado el Oscar al mejor director. Si "Platoon" abordaba la guerra de Vietnam desde una óptica autobiográfica, "Nacido el 4 de julio" recreaba la historia real de Ron Kovic, un soldado herido en el frente y paralizado en una silla de ruedas cuya tragedia describió en la novela del mismo título. Stone conoció a Kovic en 1977 y ya entonces puso en marcha el proyecto de llevar su vida a la pantalla, con Al Pacino como protagonista, pero la cosa quedó en agua de borrajas, cancelada cinco días antes del rodaje. Cuando de nuevo lo retomó, diez años más tarde, el propio Kovic había hablado con Sean Penn y Charlie Sheen para que interpretaran su papel. Cuando sonó el nombre de Cruise, puso serios reparos recordando "Top Gun (Ídolos del Aire)" ("Top Gun", 1986, Tony Scott), una película de espíritu castrense, diametralmente opuesto al de su novela. Sin embargo, cambió de parecer al conocer al actor: "Cuando me encontré por primera vez con Cruise, era casi una imagen exacta de mí mismo cuando fui a Vietnam en 1965". Es decir, el joven ingenuo y católico con ganas de comerse el mundo, dispuesto a neutralizar el peligro amarillo. Años más tarde, ese mismo Kovic, postrado en su silla de ruedas, irrumpiría en la convención republicana de Miami Beach con proclamas contra Nixon y frases como esta: "Lo que está sucediendo en Vietnam es un crimen contra la humanidad".

Entusiasmado con el guión coescrito por Stone y Kovic, Cruise accedió a interpretar a este rebajando su salario al mínimo a cambio de un porcentaje de los beneficios del filme. Y, una vez más, demostró, con una "performance" entregada, sincera y vigorosa, lo muy equivocados que andaban quienes habían creído que títulos como "Risky Business" (1983, Paul Brickman) sólo anunciaban a un ídolo de temporada. La película, dividida en varios tiempos (la infancia de Kovic, su juventud, su participación en el conflicto vietnamita, su convalecencia en un hospital del Bronx y en un infierno mexicano y, finalmente, su conversión en líder del movimiento pacifista), le reportó el segundo Oscar a Stone como director y obtuvo otro al mejor montaje.

RON KOVIC (1946)

Marcado por el destino por una fecha de nacimiento tan señalada como el 4 de julio, Kovic pasó su infancia y primera juventud en el seno de una familia católica y numerosa. Amante de las películas de John Wayne y Audie Murphy, se alistó como marine para luchar en Vietnam con una idea entre ceja y ceja: "Voy a ser un héroe". El 20 de enero de 1968 fue herido y quedó paralítico. Se convirtió en un furibundo activista del movimiento por la paz, atacó a Nixon y en 1976 publicó "Nacido el 4 de julio", en cuya adaptación cinematográfica él mismo aparece brevemente como uno de los veteranos de guerra que el Kovic de ficción contempla en los desfiles de su décimo cumpleaños.

EFECTOS SECUNDARIOS

Dos lustros antes de "Nacido el 4 de julio", tres películas de éxito habían puesto el dedo en la llaga de Vietnam: "El cazador" ("The Deer Hunter", 1978, Michael Cimino), "Apocalypse Now" (1979, F. F. Coppola) y "El regreso" ("Coming Home", 1978, Hal Ashby), esta última un precedente del filme de Stone, convenientemente cruzado con el discurso de "Los mejores años de nuestra vida" ("The Best Years of Our Lives", 1946, William Wyler), en tanto que amarga reflexión sobre el sueño americano a través de la historia de reinserción civil de un soldado (Jon Voight, Oscar al mejor actor) que regresa del conflicto bélico en silla de ruedas.

T. E. LAWRENCE / PETER O'TOOLE EN "LAWRENCE DE ARABIA"

Después de "El puente sobre el río Kwai" ("The Bridge on the River Kwai", 1957), la primera de sus míticas superproducciones, David Lean tanteó diversos proyectos que no llegaron a cuajar, al menos en sus manos. Uno de ellos era un "remake" de "Rebelión a bordo" ("Mutiny on the Bounty", 1935, Frank Lloyd), que acabaría realizando Lewis Milestone. Otro, muy querido por él, una biografía de Gandhi que interpretaría Alec Guinness, el protagonista de "El puente (...)". Finalmente, él y el productor Sam Spiegel, tándem que hizo posible aquel exitazo bélico, se decantaron por otra biografía, la de T. E. Lawrence, el político y militar conocido por doquier como Lawrence de Arabia, que sería el título de la película, y cuya vida y aventuras ya quiso llevar a la pantalla, poco antes de que Lawrence falleciera, el productor y director Alexander Korda. Marlon Brando era el principal candidato para dar vida al personaje, pero el actor prefirió protagonizar, precisamente, la nueva versión de "Rebelión a bordo". Se pensó entonces en Albert Finney, joven adalid del "free cinema" inglés, cuyo nombre desestimó el propio Lean después de haber rodado con él unas pruebas.

Peter O'Toole era un actor muy aplaudido en los escenarios, pero poco o nada popular en cine, aunque su presencia en una comedia de atracos, "El robo al Banco de Inglaterra" ("The Day They Robbed the Bank of England", 1960, John Guillermin), había llamado la atención de Lean, que convenció a Spiegel para que fuera él quien interpretara a Lawrence. Nadie se arrepentiría de la elección: imposible pensar en un rostro y un físico más adecuados, por sus ojos celestes, que dan la imagen del loco iluminado, casi paranoico, y su nervio perpetuo, para cincelar a ese hombre escindido entre la raza a la que pertenece y la de quienes llevan turbante. O'Toole consiguió la fama instantánea por "Lawrence de Arabia" ("Lawrence of Arabia", 1962) y la primera nominación a un Oscar que se demoró años y más años y acabaría siendo honorífico. Y, a lo largo de esa década para él prodigiosa, obsequió al público con papeles memorables, pero ninguno tan acabado como el de Lawrence.

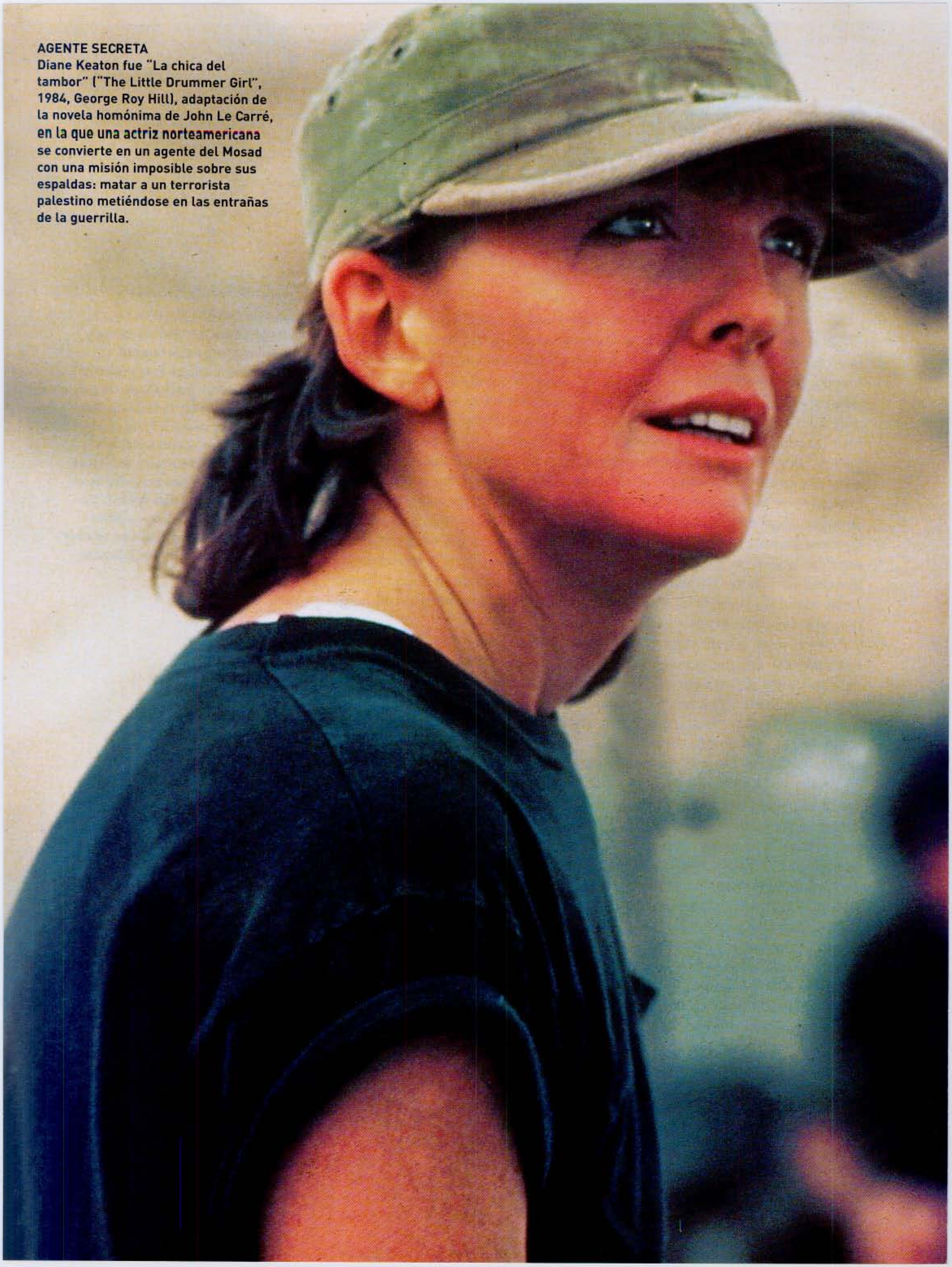
Galardonada con siete Oscar, entre ellos los de mejor película y mejor director, "Lawrence de Arabia" supo aunar admirablemente cine político y gran espectáculo, lo íntimo (la escena nocturna en el desierto bajo un techo de estrellas impresionante) y lo épico (el sabotaje al tren; la toma de Aqaba, rodada como sólo los dioses del celuloide saben hacerlo, etc.). Y como todas las superproducciones de Lean, contó con un reparto de campanillas: O'Toole, Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, José Ferrer, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy y el actor egipcio Omar Sharif, la otra gran revelación del filme en el papel de Ali Ibn el Kharish (nominado al mejor secundario), a quien Lean haría protagonista de su siguiente monumento, "Doctor Zhivago" (1965). La película fue objeto de una restauración en 1989, coordinada por el propio director, que nos devolvía su esplendoroso formato (Superpanavision 70 mm) y la constatación de estar ante la pieza maestra de Lean y una de las obras más emocionantes de la historia del cine.

THOMAS EDWARD LAWRENCE (1888-1935)

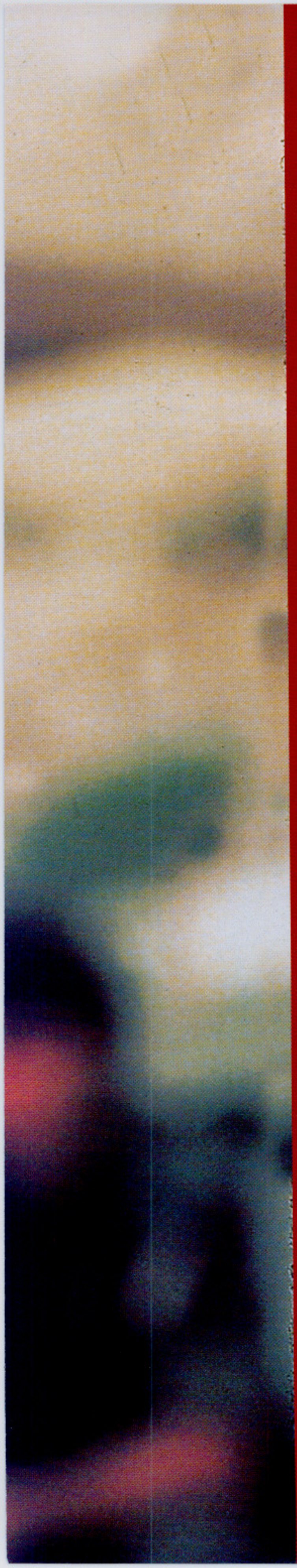
Militar británico. Estudió en Oxford y participó en unas excavaciones arqueológicas en Siria, donde aprendió la cultura árabe, sus lenguas, etc. Destacado en El Cairo al estallar la Primera Guerra Mundial, pronto demostró sus dotes políticas y abrazó la causa árabe, luchando contra los turcos y más tarde promulgando el utópico proyecto de la federación de los Estados Árabes. Sus experiencias como militar y político idealista quedaron recogidas en su obra literaria, de la que destaca "Los siete pilares de la sabiduría".

AMIGOS PARA SIEMPRE

Alec Guinness interpretó al príncipe Feisal en "Lawrence de Arabia". Antes había colaborado con David Lean en "Cadenas rotas" ("Great Expectations", 1946), "Oliver Twist" (1948) y "El puente sobre el río Kwai", que le valió el Oscar, y volvería a hacerlo en "Doctor Zhivago" y "Pasaje a la India" ("A Passage to India", 1984). Curiosamente, Guinness había encarnado a Lawrence de Arabia en teatro, en la obra "Ross" del dramaturgo inglés Terence Rattigan, pero, en beneficio de la verosimilitud, Lean creyó que la edad del ilustre actor no se ajustaba a la del personaje y prefirió a una estrella semidesconocida.



AGENTE SECRETA
Diane Keaton fue "La chica del tambor" ("The Little Drummer Girl", 1984, George Roy Hill), adaptación de la novela homónima de John Le Carré, en la que una actriz norteamericana se convierte en un agente del Mosad con una misión imposible sobre sus espaldas: matar a un terrorista palestino metiéndose en las entrañas de la guerrilla.



CHICAS GUERRERAS

Nos hemos acostumbrado a que el cine bélico nos hable con una voz masculina. La presencia de la mujer en la zona de combate ha sido la excepción que confirma la regla. Y la regla dice que la guerra es sexista. No hemos podido librarnos del sambenito de las sociedades primitivas, en las que el hombre se iba de caza y luchaba contra el enemigo mientras la mujer permanecía en casa, refugiada en cuestiones domésticas. Seguimos el mismo patrón de nuestros orígenes, lo que no significa que el sexo femenino haya dado la espalda al ejército, que la ha aceptado entre sus miembros siempre y cuando se convirtiera en un hombre camuflado, símbolo de la fuerza y del coraje de una civilización eminentemente machista. Algunas de nuestras chicas guerreras asumen su impuesta virilidad desde la resignación amable (la adorable recluta Benjamin) o desde la arrogancia rebelde (la teniente O'Neil). Otras no saben qué papel les corresponde en un conflicto que no entienden. Las demás sirven, orgullosas, a la causa que ha obligado a sus novios, maridos o hermanos a mancharse de barro y de sangre en las trincheras. Todas demuestran que son capaces de enfrentarse a la guerra entregándose en cuerpo y alma a la defensa y protección de una patria en la que, seguramente, no creen.

RAPADA AL CERO
En la película que Ridley Scott dirigió en 1997, la teniente Jordan O'Neil es elegida para ser la primera mujer que ingresa en los Marines, manipulada, sin saberlo, con fines políticos por los mandamases de Washington. El entrenamiento será duro, tanto como para que Demi Moore se dejara rapar la cabeza en pleno auge de su carrera.

ROJA Y COJA
La Floren (Victoria Abril) de "Libertarias" (1996, Vicente Aranda) se define como "anarquista, espiritista y coja". Es una de las mujeres que lucharon por la dignidad de la España republicana durante la Guerra Civil.

LA VIUDA CASTRENSE
Todo lo que quiere es olvidar su condición de viuda. Y no se le ocurre otra cosa que alistarse en el ejército. Judy se convierte en "La recluta Benjamin" ("Private Benjamin", 1980, Howard Zieff), y Goldie Hawn logra la interpretación de su vida, con la que obtuvo una nominación al Oscar.

DESDE LA RETAGUARDIA

En "Amores en tiempos de guerra" ("The Land Girls", 1998, David Leland), tres chicas (de izquierda a derecha, Catherine McCormack, Rachel Weisz y Anna Friel) se unen a un nuevo regimiento creado por el Gobierno británico durante la Segunda Guerra Mundial: trabajarán en granjas de Dorset mientras los hombres están luchando por su país.

Como un guante de seda
La guerra se adapta a cada género sin rechistar. Tres casos ilustres: el cine deportivo en "Un domingo cualquiera" (arriba), el esperpento en "La guerra de los Rose" y la "road movie" política en "Zona libre" (sobre estas líneas).

Los perros (verdes) de la guerra

por Nando Salvà

Se abre el telón y aparecen, en el interior de un coche, tres mujeres: una palestina, una israelí y, en medio de las dos, una norteamericana. ¿Quién es el director de la película? Fácil: Amos Gitai, el rey de la metáfora. El coche se dirige a la "Zona Libre" ("Free Zone", 2005), un área comercial sin gobierno donde los nacionalismos son dejados de lado y donde judíos y musulmanes intercambian bienes libremente. Ese lugar encierra, para Gitai, una promesa de paz. Pero, mientras tanto, atrapadas en el tráfico, a medio camino de una solución que nunca llega, Israel y Palestina discuten y pelean mientras Estados Unidos se lamenta pero no aporta soluciones. ¿Es "Zona libre" una película de guerra? No, como tampoco lo es "La guerra de los Rose" ("The War of The Roses", 1989, Danny DeVito). Pero ¿cómo llamar si no al conflicto entre Michael Douglas y Kathleen Turner? Si hilamos fino, cualquier película puede ser cine bélico. Así pues, hilemos fino.

Piensen, por ejemplo, en John McBurney –Clint Eastwood en "El seductor" ("The Beguiled", 1971, Don Siegel)–, ese soldado de la Unión herido y atendido por un grupo de mujeres sureñas. Durante la guerra de Secesión, pues, el Sur cuida del Norte. Y entonces el Norte empieza a conspirar. "Ambos somos prisioneros aquí dentro", se confiesa McBurney a la criada negra. "Yo nunca he cometido actos violentos", asegura mientras le vemos en "flashback" quemando campos de algodón. En la expeditiva venganza de las mujeres contra el soldado no cabe buscar sólo paralelismos geopolíticos. En el fondo, es la máxima expresión de la temible guerra de los sexos. El enemigo del Sur no es el Norte, sino el Hombre.

No, los hombres no son de fiar, y menos si bailotean medio en pelotas en el centro de un ring, alegoría belicosa por antonomasia. ¿O es que no recuerdan el videoclip de la canción "Relax", de Frankie Goes to Hollywood, en el que el presidente estadounidense Ronald Reagan y el líder soviético Konstantin Chernenko –estábamos en 1984– se dan de leches en el cuadrilátero? Quizá Sylvester Stallone se inspiró en ese himno de lo "queer" al perpetrar "Rocky IV" (1985): con la Guerra Fría aún en marcha, nuestro héroe viajaba al otro lado del Telón de Acero con la bandera yanqui estampada en los calzones para enseñarle democracia a galletazos a esa unión de repúblicas socialistas andante llamada Ivan Drago (Dolph Lundgren).

Al final, Balboa es el púgil que se mantiene en pie, y es feliz, porque "el mejor y mayor momento de cualquier hombre, su logro más grande y su mayor satisfacción, es aquel momento sublime en que después de haber trabajado arduamente con todo su empuje, esfuerzo, dedicación y corazón a favor de una causa noble, se encuentra exhausto en el campo de batalla, ¡victorioso!". La cita es de Vince Lombardi, mítico entrenador de la National Football League (NFL), y con ella abre Oliver Stone una de sus películas de guerra, "Un domingo cualquiera" ("Any Given Sunday", 1999). Sí, de guerra, porque del mismo modo que, durante la feroz batalla de la Drang –según la recrea "Cuando éramos soldados" ("We Were Soldiers", 2002, Randall Wallace)–, el teniente coronel Hal Moore (Mel Gibson) y su homólogo vietnamita dirigen a sus hombres como si estuvieran planificando la estrategia de un derbi futbolero, el vestuario de los Sharks de Tony D'Amato (Al Pacino) parece, en el descanso de la gran final de la Superbowl, un hospital de campaña en el que los soldados son remendados frenéticamente y chutados con calmantes antes de volver al infierno. Y es que, aquí, Stone trata de hacer con el fútbol americano lo que ya había hecho en "Wall Street" (1987) con el mundo de las altas finanzas: convertirlo en pura zona de combate. ¿Por qué, si no, iba a alternar el discurso de D'Amato a su "quaterback" estrella acerca del juego en equipo con imágenes de la carrera de cuadrigas de "Ben-Hur" (1959, William Wyler)?

En ese discurso con adornos de péplum queda clara la importancia del trabajo colectivo. Para ganar un partido, sí, pero también para escapar de los nazis. Ganar o escapar. "Evasión o victoria" ("Victory", 1981, John Huston). La gloria o la libertad. Ese dilema se les plantea a Michael Caine, a Pelé y a Stallone –y a otras viejas glorias del fútbol: Osvaldo Ardiles, Bobby Moore...– en el segundo tiempo de la obra de John Huston. El balompié como metáfora de la guerra. "Evasión o victoria" como refrito de la historia real del Dinamo de Kiev, que jugó varios partidos contra un combinado nazi durante 1942 e incluso ganó un par de ellos –la mayoría de los miembros del equipo acabaron ejecutados–. Aunque, todo sea dicho, también es posible que Huston se inspirara en "Los chicos de la compañía C" ("The Boys in Company C", 1978, Sydney J. Furie), en la que los adversarios no eran nazis sino soldados vietnamitas.

Escoja la mejor opción

No nos equivocamos si decimos que, para los miembros del Aliados F.C. convocado por John Huston, la guerra acaba proporcionándoles la oportunidad de recuperar laureles futbolísticos pretéritos. Y es que la guerra es

EL ALMA POR UN ANILLO

Aunque enmarcada dentro del género de espada y brujería, la saga de "El señor de los anillos", y, en concreto, sus episodios segundo –"Las Dos Torres" ("The Lord of the Rings: Two Towers", 2002, Peter Jackson)– y tercero –"El retorno del rey" ("The Lord of the Rings: The Return of the King", 2003, Peter Jackson), sobre estas líneas–, muestra con precisión el horror de la batalla y el sufrimiento de los caídos dentro del contexto de la fantasía heroica. Los héroes luchan por evitar lo que Gollum llama "la última guerra, que cubrirá todo el mundo de sombras". Se respiran la sensación de pérdida y desesperación que experimentan, que los conduce a enrolar a niños para luchar contra el ejército más brutal que podamos imaginar. Tal vez la trilogía de Peter Jackson no sea cine bélico del estilo de "Salvar al soldado Ryan" ("Saving Private Ryan", 1998, Steven Spielberg), pero del enfrentamiento entre los poderes a favor y en contra de Sauron resulta la guerra santa más inmensa e impresionante que el cine haya fabricado jamás.

Guerreros de antaño
Arriba, Sean Connery en "El hombre que pudo reinar" y Michael Beck y sus colegas en "Los amos de la noche". Sobre estas líneas, Tom Cruise en "El último samurái".

como todo: está llena de posibilidades, siempre y cuando se le sepa sacar partido. A continuación les ofrecemos varias propuestas:

1. Provocando un conflicto internacional, el presidente de un Gobierno lava sus trapos sucios en casa. Y si no tiene un enemigo a mano, siempre puede inventárselo. ¿O es que no recuerdan "Cortina de humo" ("Wag the Dog", 1997, Barry Levinson)? Fue estrenada justo cuando muchos pensaban que Bill Clinton iba a declarar la guerra a Iraq para desviar la atención de sus negociaciones con Monica Lewinski. Después de todo, Ronald Reagan había invadido la isla de Granada en 1983 para hacer olvidar el atentado terrorista en Beirut que mató a 241 marines. En el filme de Levinson, que Hollywood ruede un triunfo bélico yanqui en Albania con el que rellenar noticiarios es la mejor forma para maquillar las manías pedófilas del jefe. ¿Por qué Albania? Muy sencillo: "¿Han hecho algo por nosotros?", responde Conrad Brean (Robert De Niro), asesor presidencial e ideólogo de la estafa, que sabe que hablarle al pueblo norteamericano de cualquier lugar más allá de Connecticut es como hablarle de Plutón, ese planeta enano.

2. Gracias a una guerra, caballero, usted puede hacerse rico. La historia del cine bélico nos ofrece no uno, sino dos ejemplos, protagonizados por sendos grupos de ladrones con quienes de buen grado nos iríamos de copas. Los unos, "Los violentos de Kelly" ("Kelly's Heroes", 1970, Brian G. Hutton), se infiltran en un castillo con la esvástica izada para robar un montón de lingotes de oro; los otros, "Tres reyes" ("Three Kings", 1999, David O. Russell), que también quieren oro, pero el que Sadam le mangó a Kuwait, escondido en un búnker. ¿Estamos de su parte? Definitivamente. ¿Por qué? Aunque siguiendo métodos poco ortodoxos, estos soldados contribuyen a la victoria de su bando. Además, empresarios como Henry Ford durante la Segunda Guerra Mundial y delincuentes como el vicepresidente norteamericano Dick

Cheney durante la del Golfo –al frente de su empresa Halliburton– sacaron buena tajada de los gastos derivados de la guerra.

3. Si usted aboca a su país a un conflicto que no es capaz de ganar, quizá logre salvarlo de la bancarrota. La teoría es desarrollada en "Un golpe de gracia" ("The Mouse That Roared", 1959) por el director Jack Arnold y la duquesa Gloriana XII de Fenwick (interpretada, en serio, por Peter Sellers), que decide declarar la guerra a Estados Unidos con el objetivo de perderla y beneficiarse así del programa de ayudas que la superpotencia usa para comprar aliados. Sólo un tonto creería que un plan como este puede resultar exitoso: la historia nos demuestra que a Estados Unidos no se le dan muy bien los países pequeños. Acuérdese de Vietnam, o sintonice la cadena Al Yazira para saber qué está pasando en Iraq.

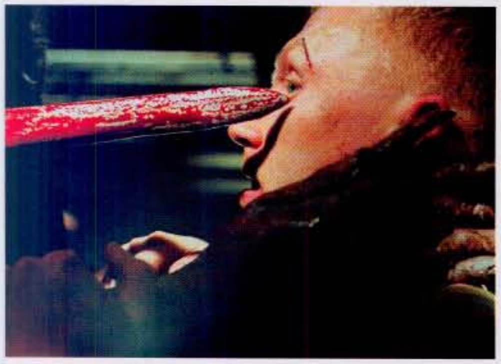
4. Otra opción: adéntrese en la montañosa república de Kafiristán haciéndose pasar por un descendiente de Alejandro Magno. Libere a sus habitantes de unos malhechores y adiéstrelos luego en el arte de la guerra, formando así un mastodóntico ejército. Verá usted cómo acaban erigiéndole en un semidiós. Es probable que se deshagan de usted al descubrir el engaño, pero, qué demonios, habrá valido la pena. Daniel Dravot (Sean Connery) y Peachy Carnahan (Michael Caine) lo tenían muy claro en "El hombre que pudo reinar" ("The Man Who Would Be King, 1975, John Huston): la muerte bien vale cinco minutos de divinidad.

5. Por último, agarre usted un libro de historia china y seleccione al azar un capítulo. Seguro que allí se relata alguna guerra sanguinaria. Ya tiene argumento para una película. Compre metros y metros de tela de algodón –y buenos tintes de diversos pantones– con los que vestir a algunas de las más rutilantes estrellas del cine chino. Compre alambre del que colgarlos para que hagan unas volteretas mientras levitan. Ruédelo todo, y llame

↑ **Sin cuartel**
De izquierda a derecha y de arriba abajo: "Evasión o victoria", "La guerra de los mundos" ("War of the Worlds", 2005, S. Spielberg), "Walker" y "La guerra de las galaxias".

ODA AL HALCÓN MILENARIO

George Lucas no creó la serie "Star Wars" de la nada. Sus referentes más importantes, en realidad, fueron puramente bélicos. Por un lado, se inspiró en "La fortaleza escondida" ("Kakushi-toride no san-akunin", 1958, Akira Kurosawa); por otro, en los combates aéreos de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, en su momento Lucas se sirvió de imágenes reales de archivo para diseñar las secuencias de batalla en el espacio exterior. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que a mediados de los setenta, Estados Unidos acababa de salir huyendo de Vietnam, una guerra en la que por primera vez se dejó sentir la importancia de la tecnología en la batalla. Influenciada por ella, "La guerra de las galaxias" ("Star Wars", 1977) inició una nueva era de combate electrónico, erigiéndose en predicción de las guerras contemporáneas.



Tenle miedo
Casi por definición, toda película bélica es una película de terror, aunque el género ha tardado mucho en abordar la guerra según sus códigos, como vemos en "Deathwatch" (arriba) y "Dog Soldiers" (sobre estas líneas).

"Hero" ("Ying xiong", 2002) al resultado. Zhang Yimou se hizo rico siguiendo este consejo. ¿Lo ven? La guerra está llena de posibilidades. Por eso, en su búsqueda constante del lucro, el hombre ha hecho de buscar camorra un modo de vida.

Hablemos de William Walker. Es sólo un ejemplo. Walker existió en realidad: vivió durante 36 años a mediados del siglo XIX. Un tipo listo. Algo caradura también: estuvo de paso por la medicina, la abogacía y el periodismo, pero él aspiraba a cotas más elevadas, un poco como ese otro sinvergüenza ilustre llamado Frank Abagnale Jr., protagonista de "Atrápame si puedes" ("Catch Me If You Can", 2002, Steven Spielberg). Pero si a Abagnale le bastaba con vivir a base de cheques falsos, Walker se empeñó en conquistar Centroamérica, y a semejante chaladura se dedicó con encomiable entrega y dudosos resultados. Primero se apoderó por la fuerza de Baja California (México), hasta que cuatro meses después lo echaron a patadas; fue presidente de la isla de Granada durante un año; luego peleó en la guerra civil nicaragüense de 1855 e incluso llegó a sentarse en el sillón presidencial, pero se lo arrebataron en menos de un año. Se conoce que los centroamericanos debieron de hartarse de que Walker andara incordiándoles, porque lo colocaron frente a un pelotón de fusilamiento de una playa de la ciudad de Trujillo, en Honduras, en 1860. Siendo uno de los últimos conquistadores clásicos –mitad soldados mitad filibusteros–, William Walker tiene un potencial simbólico tremendo. Por eso Alex Cox nos contó su vida en "Walker" (1987), para denunciar la implicación de Estados Unidos en la guerra que se libró en Nicaragua hace veinte años entre el Gobierno sandinista y la Contra somozista. Para que a nadie se le escapara el paralelismo, fue adornando sus planos con botellas de Coca-Cola vacías y ejemplares del "Newsweek", e incluyó un helicóptero lleno de soldados yanquis al final de la película (huelga decir que Cox pagaría cara la insensatez). Usando como metáfora a Walker –también personaje protagonista de otra película, "Queimada" (1969, Gillo Pontecorvo), aunque nada de lo que esta relataba estaba basado en hechos reales–, Cox demostró lo que, mucho antes que él y con agendas muy distintas, otros en Hollywood ya habían dejado claro: que, igual que un conquistador loco puede ser el símbolo de una potencia imperialista, unos marcianos pueden serlo de la amenaza comunista. En ese sentido, películas como "Invasores de Marte" ("Invaders from Mars", 1953, William Cameron Menzies) o "La invasión de los ladrones de cuerpos" ("Invasion of the Body Snatchers", 1956, Don Siegel) son productos típicos de la paranoica Guerra Fría, lo mismo que "La guerra de los mundos" ("The War of the Worlds", 1953, Byron Haskin).

Batallas del futuro

Gracias a la perspectiva del tiempo y a parodias dementes como "Mars Attacks!" (1996, Tim Burton), ahora comprendemos lo ridículas que eran esas proclamas antisoviéticas. También consciente de ello debía de ser Paul Verhoeven cuando dio una vuelta de tuerca a la novela de Robert Heinlein, escrita con la Guerra de Corea en mente, en la sátira "Las brigadas del espacio" ("Starship Troopers", 1997), que retrata un conflicto bélico en un remoto sistema planetario en el que el hombre es el agresor y unos insectos gigantes son las víctimas (y viceversa), en el que los soldados encajan en un perfil puramente ario y en el que se usan armamento y tácticas inadecuadas para que la industria militar se enriquezca. ¿Crítica del militarismo yanqui? ¿Celebración del fascismo? Quién sabe. El caso es que la ciencia ficción bélica es un valor seguro. Da igual que el ser humano se enfrente con dragones –"El imperio del fuego" ("Reign of Fire", 2002, Rob Bowman)–, con máquinas –"Matrix Revolutions" (2003, Andy y Larry Wachowsky)– o con un bicho baboso –"Alien, el octavo pasajero" ("Alien", 1979, Ridley Scott)–. Da igual incluso que el hombre sea convidado de piedra en monumentales broncas entre vampiros y licántropos ("Underworld", 2003, Len Wiseman), alienígenas de distinto pelaje ("Alien vs. Predator", 2004, Paul W. S. Anderson), vampiros buenos y vampiros malos ("Blade II", 2002, Guillermo del Toro) o mutantes moderados y mutantes integristas ("X-Men 3", 2006, Brett Ratner). La mezcla de sangre y efectos especiales siempre tiene éxito.

De hecho, la fusión con el fantástico ha sido uno de los recursos utilizados por el cine bélico para asegurar su propia supervivencia durante una época, entre Vietnam y el 11-S, en la que poco ha podido inspirarse en la realidad –la guerra del Golfo no dio demasiado de sí–. De ahí la existencia de títulos como "Depredador" ("Predator", 1987, John McTiernan), película que empieza como "Rambo" ("Rambo: First Blood Part II", 1985, George Pan Cosmatos) y termina como "Alien", y en la que el enemigo, un guerrero rastafari de otro planeta, armado hasta los dientes, usa las mismas tácticas que el Vietcong; o como en dos títulos británicos coetáneos: "Dog Soldiers" (2002, Neil Marshall), en el que un pelotón de maniobras en la campiña escocesa es aniquilado por hombres-lobo gigantes, y "Deathwatch" (2002, Michael J. Bassett), en el que un grupo de soldados en la Primera Guerra Mundial, acosados por presencias sobrenaturales mientras permanecen atrincherados, son incapaces de entender que, como sentenciaba Maximus en "Gladiator" (2000, Ridley Scott), "si os veis cabalgando solos por verdes prados, el rostro bañado por el sol, que no os cause temor. Estaréis en el Elisio y ya habréis muerto". En esencia, estas tres películas hablan de lo mismo: un agente externo trata de penetrar en tu terreno y tu misión es defender el fuerte. Se demuestra así que, en el fondo, el cine bélico no es más que una versión

↑ **A lanza descubierta**
Uno contra todos en la China imperial en "Hero" (arriba)". Todos contra todos en la guerra de "Troya" (sobre estas líneas).

EN TÚNICA Y SANDALIAS

Hace 3.000 años, los soldados no disponían de tecnología alguna. Se iban a la guerra en túnica y chanclas, con el kit "espada-escudo-casco", y, como mucho, a lomos de un caballo. Pero, aparte de eso, un siglo de péplums (o cine de griegos y romanos) nos ha demostrado que, por ejemplo, la guerra de Troya no fue tan distinta de la de Vietnam. En ese sentido, "Troya" ("Troy", 2004, Wolfgang Petersen) pretende funcionar como alegato claramente antibelicista. En su recreación de los enfrentamientos entre griegos y troyanos que Homero relató en "La Ilíada", la película pone el acento en dos soldados que, básicamente, se niegan a pelear. Uno de ellos, Aquiles (Brad Pitt), afirma: "Si los reyes pelearan sus propias guerras, ese sí que sería un espectáculo". Qué duda cabe.

moderna del wéstern. Porque fue Howard Hawks quien elevó el concepto de asedio a la categoría de estereotipo –repitiéndolo en títulos como "Río Bravo" (1959), "El Dorado" (1966) y "Río Lobo" (1970)– del que han mamado después no sólo incontables películas de guerra, sino gente como George A. Romero en sus películas de zombis o John Carpenter en "Asalto a la comisaría del distrito 13" ("Assault on Precinct 13", 1976).

Libertarios, uníos
Tanto Leo McCarey –director de"Sopa de ganso" (arriba) y aspirante a rey de la república de Freedonia habitada por los hermanos Marx– como Paul Verhoeven ("Las brigadas del espacio", sobre estas líneas) sabían que la risa y la violencia son veneno para el poder establecido.

Lo peor es pelearse

Y si queda claro que meterse hasta la cocina del enemigo –o defenderla de sus ataques– da mucha guerra, tratar de salir de ella no es menos difícil. Demostrémoslo con dos títulos más o menos relacionados con el cine bélico dirigidos por el gran Walter Hill e inspirados, según él mismo afirma, en la "Anábasis" del historiador griego Jenofonte. En el primero, "Los amos de la noche" ("The Warriors", 1979), cinco miembros de una banda callejera –un afroamericano, un "wasp", un hispano y un par de italianos: el mismo mestizaje que en el ejército– deben atravesar en metro los 50 kilómetros que separan el Bronx de Coney Island mientras todas las bandas rivales –decenas de miles de tipos disfrazados o con la cara pintada, al menos es fácil reconocerlos– quieren darles un fuerte abrazo. Si sustituimos la ciudad de Nueva York por la Norteamérica rural más profunda, desolada y cenagosa, una pandilla de chorizos por un pelotón de la Guardia Nacional, y la comunidad "gangsta" de la Gran Manzana por un hatajo de "rednecks" con muchas y muy malas pulgas, ¿qué tenemos? "La presa" ("Southern Comfort", 1981), obra maestra con obvias referencias a Vietnam: los soldados no entienden ni quieren entender a los cajunes del mismo modo que no entendían ni querían entender a los vietnamitas, pero no conocen la jungla, y sus enemigos, sí. Por eso van a morir. Porque los palurdos de Luisiana no hacen prisioneros ni los mantienen a pan y cuchillo ni les enseñan su folclore, algo que sí hicieron los indios cheyenes con Dustin Hoffman –"Pequeño gran hombre" ("Little Big Man", 1970, Arthur Penn)–, los siux con Kevin Costner –"Bailando con lobos" ("Dances with Wolves", 1990, Kevin Costner)– o los samuráis con Tom Cruise –"El último samurái" ("The Last Samurai", 2003, Edward Zwick)–. Estos tres no saben la suerte que tuvieron. En agradecimiento, cambiaron de bando.

Y es que el enemigo no es necesariamente un malnacido. Todos tienen sus motivos. No hay ni buenos ni malos, porque lo peor es pelearse. Al final, de eso en definitiva hablan la mayoría de las películas que abordan, directa o indirectamente, la guerra. Y si se trata de delatar sus sinsentidos, la forma más eficaz de hacerlo es riéndose de ellos. Mussolini se pilló un enfado tremendo cuando vio "Sopa de ganso" ("Duck Soup", 1933, Leo McCarey), tanto, que la prohibió en Italia. Después de todo, los hermanos Marx se cebaron en la incompetencia de los generales, las relaciones internacionales, la burocracia y la guerra. Seguro que algún fascista se habría quitado la camisa negra si la hubiera podido ver en su momento. Quizá de haber existido a principios de los cuarenta una parodia como "Top Secret!" (1984, J. Abrahams, J. Zucker y D. Zucker), Hitler y sus amigos nazis se hubieran ido de copas con Oh la la, Tour Eiffel, Croissant, Soufflé, Café au Lait y otros miembros de la resistencia francesa. Y tal vez, sólo tal vez, si George Bush hubiera visto en su momento "South Park: más grande, más largo y sin cortes" ("South Park: Bigger Longer & Uncut", 1999, Trey Parker), habría conocido a un Sadam Husein distinto, necesitado de un poco de sexo, muchas caricias y algún azote, y dispuesto a aliarse con el mismísimo Satán para saciar sus deseos.